

A 176760

SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
3

HELYBEN

OLVASHATÓ

A BAROKK KOR

INTERDISZCIPLINÁRIS MEGKÖZELÍTÉSE

A BACH ÉVFORDULÓ JEGYÉBEN

Tanulmánykötet

**Szeged
2001.**

SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
3

HELYBEN
OLVASHATÓ

A 176 760

A BAROKK KOR

INTERDISZCIPLINÁRIS MEGKÖZELÍTÉSE

A BACH ÉVFORDULÓ JEGYÉBEN

**A Szegeden 2000. november 16-án elhangzott előadások
szerkesztett változata**

Tisztelt Olvasó!

A könyv, melyet kezében tart, a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar Ének-zene Tanszékének első tanszéki kiadványa. Nagy örömmel tölt el, hogy - munkatársaimnak és a meghívott előadóknak köszönhetően – ez a kiadvány megszülethetett.

2000. novemberében, a Johann Sebastian Bach-évforduló alkalmából megrendezett tudományos ülés és a hangversenyek azt bizonyítják, hogy sokunknak van mondanivalója a zeneszerző-örjáról. A programokat első-sorban saját hallgatóinknak szántuk azzal a céllal, hogy a „tananyagot” más szemszögből és másnak a szemszögéből is megközelíthessék. Így egyrészt saját tanáraik tevékenységét, más részt új előadókat és új megközelítési módokat ismerhettek meg. Mindez, reményeim szerint segített a tanulmányok változatosabbá, érdekesebbé tételében.

Itt köszönöm meg előadóinknak, hogy megismerhettük gondolataikat; a tanári koncerten szereplőknek a zenei élményt; a hallgatói hangverseny közreműködőinek a bátor kiállást, és az azt megelőző intenzív gyakorlást.

Külön köszönöm kollégáim, Dr. Dombi Józsefné Dr. Kemény Erzsébet főiskolai tanár és Lipták Margit tanszéki adminisztrátor – könyvtáros munkáját, melyet a kiadvány sajtó alá rendezésében végeztek.

Szeged, 2001. október 1-én, a Zene Világnapján.

Maczelka Noémi
zongoraművész,
tanszékvezető főiskolai docens

Bevezetés

A Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar Ének-zene Tanszéke a Magyar Tudomány Napjához kapcsolódóan konferenciát rendezett a Bach évforduló jegyében.

A konferencia témái széleskörűek voltak: Bach művészetének sokoldalú bemutatása mellett a barokk kor kultúrfilozófiai, irodalmi, képzőművészeti és pedagógiai megközelítését élhették át a hallgatók. A konferenciát Dr. Galambos Gábor egyetemi tanár, kari főigazgató nyitotta meg, köszöntőt mondott Dr. Benedek György egyetemi tanár, az SZTE tudományos rektor-helyettese. A délelőtti előadások Bach munkásságát, a délutániak nagyobb részt a barokk kort mutatták be. A konferencia helyszíne az Ének-zene Tanszék 821-es terme volt. A terem adta lehetőségeknek megfelelően a színpad is a nagyszámú hallgatóságnak volt fenntartva. A technikai előkészítést Varjasi Gyula főiskolai adjunktus biztosította. Az előadásokat 18 órakor Maczelka Noémi zongoraművész rövid hangversenye követte, csembalón adta elő az Olasz Koncertet. 19.30 perckor a Mátyás templomban Csanádi László orgonaművész, Réz Lóránt orgonaművész és Szabadyné Dr. Békési Magdolna főiskolai tanár (ének) adott nagy sikerű Bach-hangversenyt. A műsort Dr. Dombi Józsefné főiskolai tanár ismertette.

A hallgatók is jelentősen járultak hozzá a Bach-konferencia és koncertsorozat sikeréhez. November 15-én a Művészeti és Tudományos Diákkör keretében zongorán adták elő Bach: 15 kétszólamú invencióját. Tudományos előadás keretében hangzott el a c-moll partita, az „O Gott du frommer Gott” elemzése, mellyel Széll Éva a később megrendezett OTDK-n második díjat nyert.

Ez a konferencia-kötet tartalmazza az előadások nagyobb részét. Ferencz Mária és Szudi Mária előadását nélkülöznünk kellett, Bereczkiné Gyovai Ágnes előadását Csanádi László tartotta meg. E tanulmánykötettel minden résztvevőnek emléket szeretnénk átnyújtani erről a tanulságos rendezvényről.

Dombi Józsefné
főiskolai tanár

Szegedi Tudományegyetem
Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai kar
Ének-zene Tanszék

M e g h í v ó

A J. S. Bach halálának 250. évfordulója alkalmából tartandó hangversenyekre és konferenciára, melyeket 2000. november 15-én (szerdán) és 16-án (csütörtökön)

rendezünk a tanszék Hattyas sor 10.sz.
alatti épületének 821.sz. termében valamint
a Mátyás téri Ferences templomban.

Program:

November 15. szerda 14.30

A művészeti diákkör hangversenye

November 16. csütörtök

9 –13 Konferencia

14- 18 Konferencia

18- 18.20 Házimuzsika

19.30 Tanári hangverseny

A rendezvényekre a belépés díjitalan.

Tel.: 62/546-049

Tel./Fax: 62/544-758

e-mail: maczelka@jgytf.u-szeged.hu

November 15. (szerda) 14.30

Hattyas sor 10. 821. terem

A művészeti diákkör hangversenye

J.S.Bach: 15 kétszólamú invenció

C-dúr	Burján Katalin	(ének-karvezetés I.)
c-moll	Kakó Zsuzsanna	(matematika-ének III.)
D-dúr	Hajdú Zsuzsanna	(ének-karvezetés I.)
d-moll	Palusek Emese	
Esz-dúr	Palusek Emese	(ének-karvezetés II.)
E-dúr	Egri Ágnes	(ének-karvezetés III.)
e-moll	Pálfi Noémi	(ének-magyar III.)
F-dúr	Czinege Hajnalka	(ének-magyar II.)
f-moll	Kigyósi Erzsébet	
G-dúr	Kigyósi Erzsébet	
g-moll	Kigyósi Erzsébet	
A-dúr	Kigyósi Erzsébet	(ének-karvezetés II.)
a-moll	Búza András	(ének-karvezetés I.)
B-dúr	Daróczy Szilvia	(ének-magyar IV.)
h-moll	Török Anikó	(ének-magyar III.)

Tanárok: Dr.Dombi Józsefné dr.
Joóbné Czifra Éva
Maczelka Noémi

A barokk kor interdiszciplináris megközelítése

9.00: Köszöntőt mond a konferencia díszvendége:

Prof. Dr. BENEDEK GYÖRGY MD, PhD
tanszékvezető egyetemi tanár, tudományos rektorhelyettes

A konferenciát megnyitja:
Dr. habil. GALAMBOS GÁBOR DSc
tanszékvezető egyetemi tanár, kari főigazgató

Elnök: Dr. Erős Istvánné dr. főiskolai docens

- 9.10: **DR. DOMBI JÓZSEFNÉ dr.** CSc főiskolai tanár:
A Bach-reneszánsz kezdete
- 9.30: **KOVÁCS GÁBOR** főiskolai tanársegéd:
A retorika szerepe egy Bach-tételben.
- 9.50: **ORDASI PÉTER** főiskolai docens:
„Mi-Fa et Fa-Mi est tota musica.”(J.S.Bach)
- 10.10: **MACZELKA NOÉMI** tanszékvezető főiskolai docens:
Bach: Kétszólamú invenciói a zongoratanár szemével
- 10.30: **AVASI BÉLA** CSc ny. főiskolai tanár:
A Bach-fúgák tonális válaszai

Szünet

Elnök: Szabady Józsefné dr. CSc

- 11.00: **HANN FERENC** SZTE JGYTF Rajz-művészettörténeti Tanszék, Munkácsy-díjas művészettörténész, akadémikus: A barokk kor a képzőművészetben
- 11.20: **FRANK OSZKÁR** ny. főiskolai tanár: Bach: Prelodiumok
(Közreműködik: Dr.Dombi Józsefné és Joóbné Czifra Éva – zongora)
- 11.40: **KAMP SALAMON** LFZE Egyházzenei Tanszék Budapest, a Magyar Bach Társaság elnökségi tagja: Bach és a teológia
- 12.00: **SZUDI MÁRIA** főiskolai tanársegéd:
A gregorián zene Bach muzsikájában
- 12.20: **JANCSOVICS ANTAL** Liszt-díjas karmester, c.főiskolai tanár:
A Bach-kórálok

Elnök: Dr. Dombi Józsefné dr.

- 14.00: **FÁYNNÉ DR. DOMBI ALICE** CSc SZTE JGYTF Neveléstudományi Tanszék,
főiskolai tanár: **Comenius és a sárospataki könyvkiadás**
- 14.40: **SZIKLAVÁRI KÁROLY** főiskolai tanársegéd: **Bach és a kelet-európai
dallamvilág**
- 15.00: **MESZLÉNYI LÁSZL** SZTE Konzervatóriuma, főiskolai docens:
A barokk zene historikus előadásmódja
- 15.20: **DR. GYÉMÁNT CSILLA** SZTE JGYTF Magyar Irodalom Tanszék, főiskolai
docens: **A barokk színház**

Elnök: Maczelka Noémi

- 15.50: **DR. SZABÓ TIBOR** CSc SZTE JGYTF Olasz Tanszék, főiskolai tanár:
A barokk kultúrfilozófiája
- 16.10: **DR. habil. PUKÁNSZKY BÉLA** CSc SZTE Neveléstudományi Tanszék,
egyetemi docens: **A gyermek a barokk korban**
- 16.30: **FERENCZ MÁRIA** Tanítóképző Líceum Kolozsvár: **Hogyan tanítom Bach
műveit?**
- 16.50: **RÁKAI ZSUZSA** LFZE, PhD-hallgató:
Bach és a „manière française”
- 17.10: **RÉZ LÓRÁNT** Eszterházy Károly Főiskola Ének-zene Tanszék, Eger, főiskolai
tanársegéd: **Bach: g-moll fantáziájának harmóniavilága**
- 17.30: **BERECZKINÉ GYOVAI ÁGNES** főiskolai tanársegéd:
Bach: c-moll passacaglia –Zeneműelemzés

18.00- 18.20 **Házimuzsika**

Bach: Concerto nach Italiaenischen Gusto
Csembalón és/vagy zongorán előadja:
Maczelka Noémi zongoraművész

Mátyás téri Ferences templom 19.30

Orgonahangverseny

Műsor:

*g-moll fantázia és fuga BWV 542

*Korárelőjáték

+Két korál

#G-dúr triószonáta BWV 530

#Bach: c-moll passacaglia BWV 582



Közreműködik:
#CSANÁDI LÁSZLÓ
orgonaművész, főiskolai docens,
+SZABADYNÉ DR. BÉKÉSI MAGDOLNA
énekművész, főiskolai tanár,
(SZTE JGyTF Ének –zene tanszék) és
* RÉZ LÓRÁNT
ogonaművész, főiskolai tanársegéd,EKF Eger

JOHANN SEBASTIAN BACH ÉS A KERESZT TEOLÓGIÁJA

„Das neue Lied ist das Lied des Kreuzes”

250 évvel ezelőtt, 1750. július 28-án Lipcsében elhunyt Johann Sebastian Bach, olyan életművet hátrahagyva, amely zenei sokféleségben, kompozíciós kvalitásban, az esztétikai kifejezés területén és a teológiai igazságok megfogalmazásának erejét illetően, példa nélkül álló.

E megállapítás igazságain túllépve azonban fontos, hogy megértsük a mű nem szemlélhető elkülönítve mechanikusan, csupán elvont zenei anyagként.

Tehetség, mesterségbeli tudás, tradíció és hit csak organikus teljességként értelmezhető.

Éppen ezért megdöbbentő számomra az emberiségnek azon igyekezete, mely arra irányul, – könyvtári irodalmat hozva létre – hogy Bach zenéjének lényegét csupán esztétikumában határozza meg. Vigyázzunk, könnyen úgy járhatunk, mint az az irodalomtörténész, aki Luther prédikációit tanulmányozva, azok csodálatos szövegritmusát, periódusainak elevenségét, költői képeinek ihletettségét, a német irodalmi nyelv létrehozásában betöltött döntő szerepét leltározza csupán, mit sem sejtve a művészi és költői értékeken túllendülő középponttól, Jézus Krisztus evangéliumáról. Luther és Johann Sebastian Bach életműve a krisztusi evangélium kegyelmében született, s innen nyeri ragyogó fényességét, s innen támad fel erővel. Bach zenéjének legrejtettebb és egyben legdrágább kincse, Jézus Krisztus jelenléte. A Krisztushoz vezető utat Bach számára a lutheri tanításhoz való tántoríthatatlan ragaszkodás – mely az évek során egyéni felismerésévé vált – nyitotta meg.

Luther zenefelfogásának forrása Augustinus, aki a zenét „donum Dei” az Isten adományának tekinti. Amikor Luther azt írja „Musik ist Gabe Gottes” egyértelművé teszi, hogy a zene nem scientia (tudomány), hanem mindenek előtt creatura, mégpedig Isten teremtménye. A zenén keresztül lehetősége nyílik az embernek arra, hogy a felfoghatatlan isteni bölcsességre lásson, s a Teremtő arcának vonásait megpillantsa. Az Isten bölcsessége hangzatokban és harmóniákban válik felfoghatóvá, melyek létrejötte számarányokban fejezhető ki, ahogy a Bölcsességek Könyve, tizenegyedik fejezetének, (húsz) huszonegyedik versében olvassuk: „Te mindent mérték, szám és súly szerint rendeltél el.” (omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti)

1530-ban Luther a zenére vonatkozó nézeteit, így foglalja össze röviden:
Szeretem a zenét, mert az:

1. nem az emberek, hanem az Isten adománya;
/Dei donum non hominum est/
2. mert a lelket megvidámítja;
/Quia facit laetos animos/;
3. mert elűzi az ördögöt;
/Quia fugat diabolum/;

4. mert ártatlan örömet (boldogságot) terem. S eközben eltűnik harag, vágyakozás és önhittség. A teológia után a zenének adom az első helyet. Ez Dávid és az összes próféták példáján könnyen belátható, akik minden mondanivalójukat versekben és énekekben fejezték ki.

/Quia innocens gaudium facit. Interim pereunt irae, libidines, superbia. Primum locum do musicae post Theologicam. Hoc patet ex exemplo David et omnium prophetarum, qui omnia sua metris et cantibus mandaverunt./

E tömör megfogalmazás második felére külön is érdemes odafigyelnünk. Dávid, zsoltárára emlékeztet el Saul rossz szellemét. Luther maga is megtapasztalta, hogy a zene képes elűzni a bánatot. „A szomorúság szelleme a Sátán; következképp elviselhetetlen számára az öröm; ezért a zenétől messze távol tartja magát.” (Satan ist der Geist der Traurigkeit; infolgedessen kann er die Freude nicht vertragen; darum hält er ganz weiten Abstand von der Musik.) A zene képes megfutamítani a Sátánt, ezért kerül Luther gondolkodásában közvetlenül a teológia mellé és ezért kap a zene és az evangélium hirdetésének egységes eszméje közötti szoros összefüggés, különleges hangsúlyt.

„Az Úrnak énekelni nem azt jelenti, hogy mindig vidámak legyünk és örüljünk, ellenkezőleg: Az „új” ének a kereszti éneke, és ez azt jelenti, hogy a szomorúságok közepette, sőt a halálban az Isten, akit magasztalsz, mindig veled van.” (Dem Herrn singen heist nicht immer: fröhlich sein und sich freuen, im Gegenteil: Das „neue” Lied ist das Lied des Kreuzes, und das bedeutet, Gott loben und bei sich haben mitten in den Trübsalen und sogar im Sterben.) A zene „praedicatio sonora” hangzó, zengő igehirdetés, mely a bibliai szöveg tartalmát megeleveníti.

Luthernek, az Augustinusban gyökerező, zenére vonatkozó keresztyén tanítása és a Bach-korabeli ortodoxia volt az a szellemi tradíció, amely Bach szimbólumokban gazdag teocentrikus zenefelfogását és egész életét meghatározta.

A Leonhard Hutter „Compendium locorum theologicorum”-ából, mely tankönyvül szolgált az ohrdrufi latin iskolában, ismerte meg Bach az ortodox lutheri teológia alapvető téziseit, melyek az iskolai nevelésben és így Bach szellemi nagykorrá válásának folyamatában szoros egyensúlyt tartottak a klasszikus latin kultúrával. E képzési ideálban az élet értelmét az Isten szolgálata a „laudatio Dei” és a „recreatio cordis” adta, ahogyan azt a „Kurtzer Unterricht von den so genannten General Baß” (Az úgynevezett generálbasszusról szóló rövid tanítás) című írásában, melyet 1738-ban diktált tanítványai („für seine Scholaren in der Music”) számára, így fogalmazza meg: „A generálbasszus a zene legfőbb alapja, amelyet mindkét kézzel játszanak oly módon, hogy a bal kéz az előírt hangokat játssza, a jobb pedig konszonanciákat és diszonanciákat fog hozzá úgy, hogy jól hangzó harmónia keletkezzék Isten dicsőségére és a lélek megfelelő felvidítésára, és mint minden zenének, úgy a generálbasszusnak is csak Isten dicsőítése és a lélek újjáteremtése lehet az indoka. Ha valaki megfedekezik erről, nem keletkezik valódi zene, de sántái hangzavar és kormyikálás.” (Cap.2. Von der Definition – Der General Bass ist das vollkommste Fundament der Music welcher mit beyden Händen gespielt wird dergestalt das die lincke Hand die vorgeschriebene Noten spielt die rechte aber Con- und Dissonantien darzu greift damit dieses eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths und soll wie aller Music, also auch des General Basses Finis und End Ursache anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in acht genommen wird da ists keine eigentliche Music sondern ein Teufliches Geplerr und Geleyer.)

Mindez Pál apostolnak a Kolossébeliekhez írott levelének harmadik fejezet, tizen-hetedik versét idézi fel, „És mindent, a mit csak cselekesztek szóval vagy tettel, mindent az Úr Jézusnak nevében cselekedjétek, hálát adván az Istennek és Atyának Ő általa.”

Ezt az intoleráns megítélést a XVIII. század filozófiája a felvilágosodás, vagy ahogyan Szerb Antal írja az „újpogányság”, minden bizonnyal rossz néven vette. E türelmetlenség a lutheri ortodoxia hangja, mely tud a zene démoni erejéről, de azt teljes határozottsággal elutasítja.

A német felvilágosodás ugyan elismeri a művészet és a zene isteni eredetét, de csupán azt várja el tőle – ahogyan ezt Caspar Printz-nél is megtaláljuk – hogy szép, bájos és kellemes („schön, lieblich und angenehm”) legyen. Ezzel szabad teret, semleges területet nyit az Isten és az ördög között, mely térben az ember függetlenül, kötöttségek nélkül mozoghat és választhat. A zene tehát nem kizárólag az Isten dicsőítésének eszköze többé, hanem a művészetben semmit nem jelentő üres kifejezéssé, hasznos időtöltéssé silányul.

Nem így a Bach-korabeli lutheri ortodoxiában és nem így Bachnál, aki a zene egyedi feladatát az Isten dicsőítésében látja, mert Isten és a sátán közötti egyértelmű választást követel. Az ember minden isteni adományával, így művészetével is vagy csak az Istent, vagy csak az ördögöt szolgálja. Az emberi lélek újjáteremtését pedig csak az a művészet képes megvalósítani, amelyik létezésének minden pillanatával az Istent dicsőíti. Máskülönből mivel magyarázható, hogy a számtalan példa közül csak néhányat ragadjak ki, a Karácsonyi oratórium 16-os számú recitativojának harmonizálása és dallamalkotása?

„Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt, und in einer Krippe liegend.”

„A jel pedig ez lesz számotokra: találtok egy kisgyermeket, aki bepólyálva fekszik a jászolban.”

Nº 16. Rezitativ.

Evang. (Tenor.)

Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in Windeln ge-

wi - ckelt, und in ei - ner Krip - pe lie - gend. (ad)

Kreuz-Figur

Edition Peters.

8795

KOTTAPÉLDA – Karácsonyi oratórium No. 16. Rezitativ.

A recitativo legkülönösebb pillanata a 3. ütem „und in einer Krippe liegend” szöveg megzenésítése. Figyelmünket a VII. fokú kvintszext akkord és a vokális szólam kiegyenlítetttségét megszüntető D–Gisz szűk kvint és Gisz–F szűk septicim intervallumok teremtetten feszültség köti le. Mi indokolja e kivételes szituációteremtést?

Az Ige testté lett. A jászolban fekvő kisgyermek felett felragyog a golgotai kereszt, a barokk „Figurenlehre”-ből jól ismert „Kreuz-Figur”.

„Und das habt zum Zeichen...”

„És ez lesz számotokra a jel...” A kereszt jele.

Ugyanez a teológiai gondolat húzódik meg a mögött a döbbenetes tény mögött, hogy a Karácsonyi oratórium – mely Krisztus születését jeleníti meg – első korálja a Máté passió (BWV 244) halotti korálja.

„Wie soll ich dich empfangen...”

Nº 5. Choral.

(Mel. „Herslich tut mich verlangen!”)

Sopr.
Wie soll ich dich em . pfan . gen, und wie be . gegn ich dir? O Je . su, Je . su!
O al . ler Welt Ver . lan . gen, o mei . ner See . le Zier! O Je . su, Je . su!

Alt.
Wie soll ich dich em . pfan . gen, und wie be . gegn ich dir? O Je . su, Je . su!
O al . ler Welt Ver . lan . gen, o mei . ner See . le Zier! O Je . su, Je . su!

Ten.
Wie soll ich dich em . pfan . gen, und wie be . gegn ich dir? O Je . su, Je . su!
O al . ler Welt Ver . lan . gen, o mei . ner See . le Zier! O Je . su, Je . su!

Bass.
Wie soll ich dich em . pfan . gen, und wie be . gegn ich dir? O Je . su, Je . su!
O al . ler Welt Ver . lan . gen, o mei . ner See . le Zier! O Je . su, Je . su!

se . tse mir selbst die Fa . ckel bei, da . mit, was dich er . gö . tse, mir kund und wissend sei.
se . tse mir selbst die Fa . ckel bei, da . mit, was dich er . gö . tse, mir kund und wissend sei.
se . tse mir selbst die Fa . ckel bei, da . mit, was dich er . gö . tse, mir kund und wissend sei.
se . tse mir selbst die Fa . ckel bei, da . mit, was dich er . gö . tse, mir kund und wissend sei.

KOTTAPÉLDA – Karácsonyi oratórium Nr.5. Choral.

Hogyan ír erről Luther a 95 tétel magyarázatában?

„A kereszt teológusa (vagyis az, aki a megfeszített és elrejtett Istenről beszél) azt tanítja, hogy a büntetések, a kereszt, a halál a legeslegdrágább kincs és a legeslegszentebb hagyomány, melyet maga e teológiának ura szentelt és áldott meg, nem csupán legeslegszentebb teste szenvedésével, hanem az ő mindenekfelett szent és isteni akaratának szeretetével és azokat úgy hagyta ránk, mint amelyek valóban megérdemlik, hogy csókolgassuk, keressük és magunkhoz öleljük őket. Igen, boldog és áldott az, akit Isten méltó-

A következő ábrán jól összehasonlítható a mű korai és végső változata:

Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll BWV 232

CREDO

Niceano-constantinopolitanum

Joh. Seb. Bach
(Korai változat)

Joh. Seb. Bach
(Végső változat)

1. Artikel:

Credo in unum Deum

Chor a capella:

Credo in unum Deum

Chor a capella:

**Credo in unum
Deum**

Tutti-Chor:

Patrem omnipotentem

Tutti-Chor:

Patrem omnipotentem

2. Artikel:

Et in unum Dominum

Duett:

Et in unum Dominum

Duett:

**Et in unum
Dominum**

(inclusive: Et incarnatus)

(Et incarnatus nélkül)

Chor (5-szólamú):

Et incarnatus est

Chor:

Crucifixus

Chor (4-szólamú):

Crucifixus

Chor:

Et resurrexit tertia die

Chor (5-szólamú):

Et resurrexit tertia die

3. Artikel:

Et in Spiritum Sanctum

Arie:

Et in spiritum Sanctum

Arie:

**Et in spiritum
Sanctum**

Chor a capella:

Confiteor

Chor a-capella:

Confiteor

Tutti-Chor:

Et exspecto

Tutti-Chor:

Et exspecto

Chor a capella: Credo in unum Deum

Et expecto resurrectionem: Tutti-Chor

Tutti-Chor: Patrem omnipotentem

Confiteor unum baptisma: Chor a capella

2. Artikel. Duett: Et in unum Dominum Et in Spiritum Sanctum: Arie. 3. Artikel

Chor: Et incarnatus est

Et resurrexit: Chor

Crucifixus

A korai változathból hiányzik az „Et incarnatus...” szöveg, önálló tételként való megkomponálása, mert azt a szoprán-alt Duett szólaltatja meg. A végső változatban a szövegrészt Bach elveszi a szólistáktól, és azt ötszámú kórusra külön megkomponálja. A Duett új verzióját pedig, melyben az átalakítások csupán a vokális szólamokat érintik a Credo tétel legvégén újrafogalmazza.



KOTTAPÉLDA – H-moll mise „Duo Voces Articuli” „Et in unum...”

Az időben legkésőbb komponált „Et incarnatus est...” kórustétel egy külön lapra kerül, amelyet utólag ragaszt a partitúrába. Ez jól nyomon követhető, hisz a kottalap alján induló „Crucifixus...” tétel a kezdő négy ütem után megszakad és csak két oldallal később folytatódik.

KOTTAPÉLDA – H-moll mise „Crucifixus...”

[illegible]

KOTTAPÉLDA – H-moll mise „Et incarnatus est...”

Et incarnatus est.

Handwritten musical score for the Mass, featuring vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in Latin, including "Et incarnatus est" and "Et de virgine".

Joggal merül fel a kérdés, mi indokolja a teljes nagyformát érintő átalakítást? Mindez egyértelműen a Credo tétel szimmetria koncepciójával függ össze. A nagyforma átrendezése által nem csak a krisztológiai szakasz – „Et incarnatus est...” (az ige testté lett), „Crucifixus...” (megfeszítették), „Et resurexit...” (feltámadt) hármastagolásának, hanem a teljes Credonak is a kereszti a „Crucifixus...” tétel kerül a középpontjába. Bach tehát nem a halálból győzedelmesen feltámadó Krisztust állítja elénk, ahogyan azt az előző és a Bach utáni korok misekompozícióiban hallhatjuk, hanem a lutheri tanítást követve, a bűneink megváltásáért kereszthalált szenvedő Megváltót.

Ahogy minden lutheránus templom középpontjában az oltáron a megfeszített Krisztus látható, úgy kerül Bach H-moll miséjében a Credo tétel középpontjába a „Crucifixus...”, a Golgota Keresztye.

EPILÓGUS

Bach zenéjének lényegét a legpontosabban és legszebben Pilinszky János fogalmazza meg, amikor azt írja „valójában nem Bach teremtménye rendít meg, hanem az az erő, amely a Teremtőjével való mély szövetségéből árad.” Jól értsük tehát: Johann Sebastian Bach az Isten választott embere volt, akiben öröme és gyönyörűsége teltett, és aki látta az Istent. S mert szemtől-szembe látta Őt, ezért oly pontosak arcának vonásai kantátaiban, s ezért tud vallani Megváltójáról az egész emberiség történetében páratlan drámai erővel passióiban. Hajoljunk hát közelebb és kövessük a mestert. Bizonyosságot tenni és vallani az Istenről, mert krisztusi ígéretünk van: aki bizonyosságot tesz énrolam az emberek előtt, azért én is közbenjárók az Atyánál. Kérdezlek tehát benneteket: mi más célja lehetne életünknek?

IRODALOM

- Dürr, Alfred: *Im Mittelpunkt Bach*. Kassel–Basel–Tours–London 1988.
Uő.: *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*. Leipzig 1951.
Uő.: *J. S. Bach kantátái*. Budapest 1952.
Geiringer, Karl: *J. S. Bach*. Budapest 1976.
Meinrad, Walter: *Musik–Sprache des Glaubens*. Frankfurt a. M. 1994.
Neumann, Werner: *Handbuch der Kantaten J. S. Bachs*. Leipzig 1977.
Uő.: *J. S. Bachs Chorfüge*. Leipzig 1953.
Prinz, Ulrich: *Zur Überlieferung von Kantate BWV 80*. Stuttgart 1987.
Rilling, Helmuth: *J. S. Bachs h-Moll Messe*. Neuhausen-Stuttgart 1986.
Voigt, Woldemar: *Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs*. Leipzig 1928.
Wolff, Christoph: *Sommerakademie J. S. Bach*. Stuttgart 1979.
Uő.–Koopman, Ton: *Die Welt der Bach-Kantaten. I*. Stuttgart 1996.
Uő. és mások: *A Bach-család*. Budapest 1989.

KORÁLFELDOLGOZÁSOK J. S. BACH MŰVEIBEN

Tankönyveink a négyszólamú kórusfeldolgozások homofón példáit idézik. Ezek számát ma már bővítenünk lehet /hiszen politikai okok nem tiltják az egyházi zenét/. Elsősorban a protestáns gyakorlatban nálunk is közismert énekeket vonjuk be, ezen túl az oratorikus irodalom kiemelkedő alkotásait./ Orgonafeldolgozások is vannak./ Betűrendben a Zeneműkiadó gyűjteményes kiadványát nézzük át.

ACH GOTT UND HERR /Evang.énekesk. 407. Ref. 206.szöveg /

Az utolsó dallamsor művészi harmonizálása különleges szépségű.

ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN /Ev. 257./

Érdemes összevetni Mozart: Varázsfuvola II.felv.7. jelenet feldolgozásával./Cantus firmus a fugato-ban „Felirat olvasás”/

ACH WAS SOLL ICH SÜNDER MACHEN /Ev. 420./

A basszus szólam nyolcadmozgása, a „pikardiai” zárlat jellegzetes.

ACH WIE FLÜCHTIG, ACH WIE NICHTIG /Ev.510.var./

Ezt az egyszerű harmonizálást a vigaszt nyújtó zárósróban csodálhatjuk meg./mint c.f. a

26. kantáta nyitótételében hallható a szoprán szólamban./

ALLE MENSCHEN MÜSSEN STERBEN /Ev.512. Ref. 405.szöveg /

ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR /Ev. 43./

A 85. kantáta 3.tételében Ritornellként halljuk /a szoprán szólamban/. A 112. és 128.kantáta nyitótételében vezető dallam.

AN WASSERFLÜSSEN BABYLON /Ev. 370./

AUF MEINEN LIEBEN GOTT /Ev. 343./

Az 5. kantáta első tételében S.cantus firmus, a 163. kantátában zárótétel.Hegedű díszíti a 136.kantáta zárótételében, további új harmóniak a 148. és 188. kantáta utolsó tételében.

AUS MEINES HERZENS GRUNDE /Ev. 93./

AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR /Ev. 402. Ref. 217./

A fríg dallamok Bach műveiben különleges harmóniafűzésekkel társulnak. A 38.kantáta nyitótételében augmentálva, IV.tételében a continuo szólamban halljuk.

CHRIST IST ERSTANDEN /Ev.213. var. Ref. 185. var./

Az ősi dallam egyszerű. Barokk pompával dús szólamok ölelik körül a témát. Érdemes külön felhívni a figyelmet a háromszor elhangzó Kyrieleis harmonizálására.

CHRIST LAG IN TODESBANDEN /Ev. 215./

A 4. kantáta nyitótételében fugatoként dolgozza fel.

CHRIST, UNSER HERR, ZUM JORDAN KAM /Ev. 295./

A 7. kantáta kezdő tételében hegedűversenyszerű feldolgozást hallunk /téma a tenor szólamában/. Jellemző a szöveg értelmét kidomborító „hullámmotívum” /vízábrázolás/. A 176.kantáta harmonizálását érdemes elemezni /fokszámozással, kitérésekkel és szolmizációs harmóniajelzésekkel is! /

CHRISTUM WIR SOLLEN LOBEN SCHON

Kár, hogy a magyar énekeskönyvek nem tartalmazzák a Luther által fordított „SOLIS ORTUS CARDINE” himnusz, ugyanis a dörből frigbe váltó ősi dallam Bach mesteri harmonizálásával a dūr-moll világában is gyönyörű. A 121.kantáta nyitótétele motettikus feldolgozás.

CHRISTUS, DER IST MEIN LEBEN /Ev. 504. Ref. 200./

CHRRISTUS, DER UNS SELIG MACHT /Ev. 204./

Nem véletlen, hogy a János Passió kétféle harmonizálásban is tartalmazza./A Nagyhét csodálatos gondolatköre aranyozza be:soha ne feledkezzünk meg a szövegekről!//

DANKET DEM HERREN /Ref. 501./

DEN VATER DORT OBEN /Ev. 159./

DER DU BIST DREI IN EINIGKEIT /Ev. 108./

„O lux beata trinitas” új köntösben /ritkaság a mixolid dallam barokk kísérettel/.

DIE SONN HAT SICH MIT IHREM GLANZ GEWENDET /Ev., 44. Ref. 8./

A genfi zsoltár ritmikája és hosszú sorai megváltoztak, de jól felismerhető így is. Pazar hangzását a mély basszusok csak fokozzák.

DIES SIND DIE HEILIGEN ZEHN GEBOT /Ev. 433/ 1. 77. Kantáta

DU, O SCHÖNES WELTGEBÄUDE /Ev. 143./

A. Dürr így jellemzi a Kreuzstab kantáta zárótételét: „Zseniális”!

EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT /Ev. 254. Ref 390./

Nem véletlenül jelkép ez a Luther által átdolgozott zsoltár. Az ősi Credo dallamra épül. Bach több ízben is feldolgozta. A 80.kantátában kánonban, idézetként,díszítve,sőt, az 5.tételben mozgalmas zenei anyaggal ötvözve is halljuk.

ERHALT UNS, HERR, BEI DEINEM WORT /Ev. 255. Ref. 233. var./

A 126. kantáta 1.tételében szoprán, a 3.tételében alt; tenor énekli a dallamot.

ERSCHIENEN IST DER HERRLICH TAG /Ev. 217. Ref. 356./

ES IST DAS HEIL UNS KOMMEN HER /Ev. 320./

A 9. kantáta nyitótételében, a 186.kantáta 6. ill. 11.tételében szoprán cantus firmusként jelenik meg a dallam.Hasonlóan a 117.kantáta 1.és 3.tétele is S.c.f.

ES IST GENUG

A 60. kantátát Berg;hegedűversenyében idézetként eleveníti fel./A korál 5.versét jellemző tritonusz, az utolsó előtti sor harmóniai egyedülállóak./ Itt is a szöveg inspirációját emeljük ki.

FREU'DICH SEHR, O MEINE SEELE /Ev. 76. Ref. 42./

Bourgeois dallama páratlan és páros lüktetéssel szólal meg több műben.Mihály arkangyal győzelmét a sátán felett trombiták és dobok ünneplik./19.kant./ A 13.kantáta 3.tétele alt solora bízza a cantus firmust.

GOTT DES HIMMELS UND DER ERDEN /Ev. 96./

A Karácsonyi Oratórium V.részét lezáró tétel sugárzó A-dúrban hirdeti a szöveg ellentétekre épülő üzenetét./53. Tétel/

GOTT SEI GELOBET UND GEBENEDEIET/Ev. 304./

Kodály Zoltán és tanítványai úgy mélyedtek el ezekben a feldolgozásokban, hogy zongorán és énekhanggal adták elő. /Visky Jánosnál is óráról órára vittük, mindig más szólamot énekelve. Memóriafejlesztés, a harmonizálás titkainak megismerése volt a cél. /

GOTTES SOHN IST KOMMEN /Ev. 136./

HERR CHRIST, DER EINIG GOTTS –SOHN /Ref. 388./

Érdekesség, hogy az első tételben Alt énekli a cantus firmust, kürt ill. harsona segítségével.

HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR /Ev. 46. Ref. 134./

Angyalok győzelme a sátán felett /130. Kantáta/

Természetesen 3 trombita és üstdob szól a sorvégeken. A bevezető tételben Szoprán éneklí a cantus firmust. /A genfi zsoltár ¾ -es lüktetéssel idomul a német szöveghez./
HERR, ICH HABE MIßGEHANDELT /Ev. 419. és 86. Ref. 277./
 Crüger nagyívű dallamát állandó nyolcadmozgás tartja mozgásban a 330. feldolgozásban, a 331. egyszerűbb.
HERR, JESU CHRIST, DICH ZU UNS WEND /Ev. 279. Ref. 166./
HERR JESU CHRIST, WAHR MENSCH UND GOTT /Ref. 117.var./
 A zárósor különleges harmóniasorát bizonyára a szöveg inspirálta (míg el nem alszunk)
HERZLICH LIEB HAB ICH DICH , O HERR /Ev. 362./
 Nem csak a János passióban dolgozza fel Bach. Pl. trombita c. f. a 19. Kantáta 5. Siciliano tételben. (Bizonyára utalás a szövegre.)
HERZLICH TUT MICH VERLANGEN /Ev. 200. Ref. 341./
 Haßler fríg dallama a Máté passióban és a Karácsonyi Oratóriumban hangzik el több különféle harmonizálásban.
 Különleges a 135. Kantáta 1. Tétele : Basszusban a cantus firmus.
 A 25. Kantáta 1. Tételében harsonák, blockflóttével idézik a dallamot. Ideillik a 2. Vers gondolata: Heil du mich lieber Herr. A continuo augmentációja társul hozzá.
 A 161. Kantáta 1. Tételében orgonán halljuk a cantus firmust, utalások a főhangokra a 3., 5. tételben. A zárógondolat napfényt idéző fuvalaszólammal jelenik meg a korál felett. Több ízben szűkített kvintet zuhan a basszus szólam /a szöveg kiemelése/. Záratai hol a záróhangon, hol az alsó nagytercen állnak meg, eltérően a reneszánsz gyakorlatól, amelyik az alsó kvintet részesíti előnyben.
HERZLIEBSTER JEZU, WAS HAST DU VERBROCHEN/ Ev.198. Ref. 340./
 A Máté és János passió szebbnél szebb feldolgozásaival találkozhatunk.Érdemes minden kis részletét boncolgatni, énekelni zongorázni. Vessük össze, hány és hány ötlet ölt testet az ismert Crüger melódia kíséretében! Páratlan élmény.
HEUT TRIUMPHIERET GOTTES SOHN /Ev. 218./
 „Ragyogva tűz a napsugár”-az Ezerév kórusában.
ICH DANK DIR, SCHON DURCH DEINEN SOHN /Ev. 94./
ICH DANK DIR, O GOTT, IN DEINEM THRONE /Ref. 23./
ICH RUF ZU DIR, HERR JESU CHRIST /Ev. 75. Ref. 239.var./
 A 177. kantáta 1. tételében soronként megszakítva hallható az egyre módosuló alapdallam.
 A 135. kantáta 1. Tételében oboa ill.trombita idézi fel a témát,a zárótétel korálja fölé hegedű-szólam kerül.
ICH DICH HAB ICH GEHOFFET,HERR /Ev. 110./
 A Máté passió 38., a Karácsonyi oratórium 46.tétele.
IN DULCI JUBILO /Ev.151/
 Orgonán három változatban is játszható.
JESU, DER DU MEINE SEELE /Ev.418.Ref. 295.var./
 A 78. kantáta 1.tétele passacaglia, idézetek hallhatók a 3.tételben, az ötödik tétel végén díszítve halljuk. A zárótétel egyszerű, mesteri harmonizálás, /meglepő, hogy azonos dallamrészt nem lát el más harmóniákkal, ez ritkaság /. Egészen egyéni a 105.kantáta vonós-kíséretének kiírt ritenutoja, indoklás a szövegből fakad „elcsendesítéd kínzó lelkiismeretemet”.

JESU LEIDEN, PEIN UND TOD

Két feldolgozása is hallható a János passióban.

JESU, MEINE FREUDE /Ev. 357. Ref. 294. var./

Crüger híres dallama egy egész motettán végig vonul, több kantátában fontos szerepe van.

A „Weinen, klagen” kantáta 6. tételében trombita idézi fel /talán az utolsó versre utal: „el, ti gyász-szellemek”/

JESUS CHRISTUS, UNSER HEILAND, DER VON UNS DEN GOTTES-ZORN WAND /Ev. 303. szöveg /

JESUS CHRISTUS, UNSER HEILAND, DER DEN TOD ÜBERWAND /Ev. 214. var./

JESUS MEINE ZUVERSICHT /Ev. 369. Ref. 357. var./

KOMM, GOTT SCHÖPFER, HEILIGER GEIST /Ev. 231. Ref. 373./

KOMMT HER ZU MIR, SPRICHT GOTTES SOHN /Ev. 435./

A 86. kantáta 3. tételében a 16. verset S.c.f. énekli. Dallamtöredékei a 46. kantáta 4. tételében.

LASS, O HERR, DEIN OHR SICH NEIGEN /Ref. 77./

LIEBSTER JESU, WIR SIND HIER /Ev. 274. Ref. 164. var./

LOBE DEN HERREN /Ev. 57. Ref. 264. var./

A 137. kantáta tételeiben végig jelen van az alapidallam. /3 trombita, üstdob adja az ünnepi muzsika jellegzetes szfnét/

LOBT GOTT, IHR CHRISTEN ALLZUGLEIH /Ev. 156. Ref. 313./

MIT FRIED UND FREUD ICH FAHR DAHIN /Ev. 500./

Simeon énekét a 125. kantáta I., 3. és utolsó tételében ezzel a dallammal halljuk, hasonló a 83. és 95. kantáta egy-egy tétele és az Actus Tragicus 3. tételének vége.

MITTEN WIR IM LEBEN SIND /Ev. 499. Ref. 218./

NUN BITTTEN WIR DEN HEILIGEN GEIST /Ev. 232. Ref. 234. var./

NUN DANKET ALLE GOTT /Ev. 40. Ref. 167./

A 192. kantáta I. és III. tételében S.c.f. Crüger dallama. A 79. kantáta zárótételének két kürt és üstdob adja keretét.

NUN FREUT EUCH, LIEBEN CHRISTEN GMEIN /EV. 318. Ref. 298./

NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND /Ev. 131. Ref. 303./

Advent fő éneke az ősi „Veni, redemptor gentium”, így a 36. 61. és 62. kantáta is tartalmazza.

NUN LAßT UNS GOTT, DEM HERREN /Ev. 336./

NUN LOB, MEIN SEEL, DEN HERREN /Ev. 45./

A 225. motetta, a 18. kantáta 2. tétele, a 28. kantáta 2. tétele, a 167. kantáta zárótétele erre a dallamra épül.

NUN SICH DER TAG GEENDET HAT /Ev. 116./

O GOTT, DU FROMMER GOTT /Ev. 436./

Különösen a 94. kantátában c.f. /1.t.S. 3.t.T. 5.t.B. /

O HERRE GOTT /Ref. 134. var./

O LAMM GOTTES, UNSCHULDIG /Ev. 188. var. Ref. 184. var./

A Máté passió nyitókórusában gyermekek éneklik.

O MENSCH, BEWEIN DEIN SÜNDE GROß /Ref. 68./

Máté passió No. 35.

O TRAURIGKEIT, O HERZELEID /Ev. 210./
 O WELT, ICH MUSS DICH LASSEN /Ev.113. Ref. 503.var./
 Isaac dallama talán a legismertebb./Máté-János passió / A 97. kantáta 1.tételében s.c.f.
 SEELENBREUTIGAM /Ev..443. Ref.434./
 SCHMÜCKE DICH, O LIEBE SEELE /Ev.308./
 SEI GEGRÜBET, JESU GÜTIG /Ev. 191. Ref. 342./
 SOLLT ICH MEINEM GOTT NICHT SINGEN /Ev. 53./
 STRAF MICH NICHT IN DEINEM ZORN /Ev. 426./
 A 115. kantáta 1. tételében S.c.f.
 VALET WILL ICH DIR GEBEN /Ev.505./
 Szerepel a János passióban és a 95. kantáta 3. tételében, a 101. kantátában /többször is/.
 VATERUNSER /Ev. 72 Ref. 483/ János passió
 VERLEICH UNS FRIEDEN /Ev.291. Ref. 192./
 VOM HIMMEL HOCH DA COMM ICH HER /Ev. 150. Ref. 316. var./
 A Karácsonyi oratóriumban.
 VON GOTT WILL ICH NICHT LASSEN /Ev. 337.var. Ref. 312. var./
 A 11. kantáta zárótételében, a 107 kantáta 1. 5. 7. tételében is.
 WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIMME /Ev. 493./
 WARUM BETRÜBST DU DICH, MEIN HERZ /Ref. 267.var./
 A 138. kantáta 1. 2.és zárótételében is megjelenik.
 WARUM SOLLT ICH MICH DENN GRAEMEN /Ev.341./
 WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN /Ev. 348. Ref. 272./
 Nemcsak a Weinen, klagen kantátában fordul elő, a 75. 95. 100.-ban is kiemelt dallam.
 WAS MEIN GOTT WILL, DAS GSCHEH ALLZEIT /Ev. 332. Ref. 271./
 A 92. kantáta 1. 4. 7. zárótétele ez, a 111. nyitótételében, a Máté passióban hallható.
 WENN WIR IN HÖCHTEN NÖTEN SEIN /Ev. 81.var. Ref. 140./
 WER NUR DEN LIEBEN GOTT LAEBT WALTEN /Ev. 331. Ref. 274./
 A 21. kantáta 2. 5. 9. tétele, a 27. 1. tétele, a 93. 1. 2. 5. tétele erre a dallamra épül /a 4. tétel orgonaátirata BWV.647./.
 WERDE MUNTER, MEIN GEMÜTE /Ev. 112./
 A Máté-passió mellett népszerű a 147. kantáta ¾-es változata /org. változata is közismert/.
 WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN /Ev.361. Ref. 296./
 Az 1. kantáta nyitótételében S.c.f., a 49.kantáta zárótételében szintén kiemelt dallam. Érdemes a szöveggel egybevetni az Istvánnapi kantáta /No.40/ 3.versét. /A bűn legyőzése: kromatikus emelkedés /
 WIR GLAUBEN ALL IN EINEN GOTT /Ev.247./
 Orgonapartita készült az O GOTT, DU FROMMER GOTT egy másik, nálunk is ismert dallamára./Ev. 250. Ref. 512./ A téma utáni variációk egyes versek mondanivalója alapján készültek. Bach-ot Scheidt példái ihlették.
 Hasonló a SEI GEGRÜBET, JESU GÜTIG /Ev. 191. Ref. 342./
 a CHRIST IST ERSTANDEN /Ev. 213. var. Ref.185.var./
 és a VOM HIMMEL HOCH /Ev.150. Ref. 316.var./
 Ez utóbbi a kánonalkotás legkülönlegesebb formáit mutatja be.
 A fughetták csak az első dallamsort dolgozzák fel. Pl.:
 GOTTES SOHN IST KOMMEN /Ev. 136./
 HERR CHRIST /Ref. 388./
 NUN KOMM /Ev.131. Ref.303./

Pachelbel mintáit követte mesterünk a

CHRISTE, DU LAMM GOTTES feldolgozásánál /Ev. 14/21. Ref. 183./

Itt fugato előzi meg a cantus firmus megjelenését.

Egyes korálsorok szakaszonként való feldolgozása Buxtehude műveiben figyelhető meg.

G. Böhm figuratív díszítőművészete is nyomot hagyott Bach orgona-korálfeldolgozásain.

/Javarésztük pedagógiai céllal készült./

ACH WIE FLÜCHTIG /Ev. 510. var./

CHRIST LAG IN TODESBANDEN /Ev. 215./

DIES SIND DIE HEILIGEN ZEHN GEBOT' /Ev. 433./

ERSCHIENEN IST /Ev. 217. Ref. 356./

ES IST DAS HEIL /Ev. 320./

HERR CHRIST /Ref. 388./

HERR JESU CHRIST /Ev.279. Ref. 166. var./

HERZLICH THUT /Ev. 200. Ref. 341./

HEUT TRIUMPHIERET /Ev. 218./

ICH RUF ZU DIR /Ev. 75. Ref. 239. var./

IN DULCI JUBILO /Ev. 151./

JESU MEINE FREUDE /Ev. 357. Ref. 294./

JESUS CHRISUS UNSER HEILAND /Ev. 369. 214. var./

LIEBSTER JESU /Ev. 274. Ref. 164./

LOBT GOTT /Ev. 156. Ref. 313./

MIT FRIED UND FREUD /Ev.500./

NUN KOMM /Ev.131. Ref. 303./

O LAMM GOTTES /Ev. 188. Var. Ref. 184. var./

O MENSCH, BEWEIN /Ref.68./

VATER UNSER /Ev.72. Ref.483./

VOM HIMMEL HOCH /Ev.150. Ref.316. var./

WENN WIR /Ev. 81. Ref.140./

WER NUR /Ev. 331. Ref. 274./

A BACH-PRELÚDIUMOK FORMÁLÁSMÓDJA

A *prelúdium* – a lexikonok tanúsága szerint – kb. a XVI. század kezdetén kialakult hangszeres műfaj. Leginkább valamilyen szólóhangszeren (orgonán, csembalón, lanton) szólaltatták meg, a hangszer bejátszása, a darab bevezetése céljából. Ennek megfelelően az előadók gyakran rögtönözték az előjátékot, vagy ha megkomponálták, akkor is sok esetben rögtönzésszerű motívumokat szőttek bele.

Bach orgonára és csembalóra írt prelúdiumai többnyire azonos hangnemű fűgával alkotnak tételpárt (a hasonló karakterű és rendeltetésű fantáziához, tokkátához hasonlóan), de (pedagógiai céllal) önálló darabként is írt Bach prelúdiumokat, azonkívül például az angol szviteket és a szőlőgordonkára komponált szviteket is prelúdium vezeti be.

A következőkben – szűkítve a kört – a Wohltemperiertes Klavier prelúdiumainak és a 18 kis prelúdium darabjainak néhány jellemző vonását tekintjük át.

A prelúdiumokra – éppúgy, mint más Bach-művekre – jellemző a karakter és a formálás gazdagsága, sokszínűsége. A vizsgált prelúdiumok 1-, 2-, 3-tagúak. Legtöbbjük mozgalmas, improvizatív elemekkel. Ezek mellett előfordul mérsékelt tempójú, dallamos, áriaszerű, vagy polifonikus (az invenciók, fűgák szerkesztésmódját követő), illetve (ritkábban) ellentéteken alapuló, koncertóra emlékeztető mű. „Kétarcú”-nak mondható, vagyis kétféle tempójú és karakterű szakaszokból áll például a Wohltemperiertes Klavier (a továbbiakban: W.Kl.) I. kötetének é-moll, II. kötetének Desz-dúr prelúdiuma.

A műfaj általános jellemzője a *foiyamatos mozgás*, a kezdő motívum ritmikájának következetes végigvitele. Ez lehet végig egyenletesen mozgó törtakkord (például a W.Kl. I. C-dúr prelúdiuma), előfordul mindegyik szólam „totális” mozgása (W.Kl. I. c-moll), kísérheti az egyenletes mozgást orgonapont, illetve tartott akkord (kis prelúdium C-dúr, W.Kl. II. G-dúr), kimért ritmikájú „lépegető” kíséret (kis prel. c-moll; W.Kl. I. D-dúr). Az is gyakori, hogy az állandó egyenletes mozgás helyett valamilyen változatosabb ritmikát követő (pl. pontozott ritmusú) kezdő motívum ismétlődik és halad végig a művön (W.Kl. I. esz-moll, W.Kl. II. g-moll).

Sok prelúdiumban találhatók *fantáziaszerű*, improvizatív jellegű leállások, megváltozott tempójú (többnyire felgyorsuló) betoldások, motívumismétlések, futamok (C-dúr, d-moll kis prelúdium, W.Kl. I. c-moll, B-dúr, W.Kl. II. Esz-dúr prelúdium).

Bach prelúdiumaiban sokféle *polifonikus összefűgés* fedezhető fel. Ha kissé közelebbről megvizsgáljuk az egyik legegyszerűbb, legkönnyebb kis prelúdiumot, az orgonaponttal induló C-dúrt, észrevehetjük, hogy a kezdő törtakkordos motívum szinte az egész darabon végigvonul, hol a felső, hol az alsó szólamban, többféle kezdőhangról indítva, itt-ott kisebb változtatással. Hasonló következetesség sok más prelúdiumban is megfigyelhető. A W.Kl. I. kötetének Cisz-dúr prelúdiuma például a kétszólamú invenciókra emlékeztetően változtatja a témát a szólamok között, különböző hangnemekben. Először – a hagyománynak megfelelően – a felső szólam alaphangnemű megszólalása után az alsó szólam a domináns magasságban (Gisz-dúrban) válaszol, azután a téma a szubdomináns-parallel és a tonika-parallel hangnemben (disz-mollban, aisz-mollban) jelenik meg, sőt kis időre a domináns-parallel (eisz-moll) hangnemet is érinti. A kétszólamú invenciók formálási elveit követi a W.Kl. II. kötetének á-moll és h-moll prelúdiuma, a háromszólamú invenciókét például az I. kötet gisz-moll prelúdiuma.

Bizonyos értelemben *fűgaszerűnek* tekinthető a W.Kl. I. kötetének Á-dúr prelúdiuma, bár a téma – az invenciókhoz hasonlóan – kísérő szólammal együtt indul. Azonban a

meglehetősen terjedelmes, háromütemes téma a felső szólamban a tonikán indul (dux), utána az alsó szólam a dominánson lép be (comes, reális válasszal), majd a középszólamban újra a dux hangzik. Ezek után a téma fisz-mollban is megjelenik, végül újra az alaphangnembben tér vissza.

A barokk *concerto*-ra emlékeztet a W.Kl. II. kötetének nagyszabású Asz-dúr prelúdiuma. Akkordikus „tutti” szakaszok váltakoznak benne kétszólamú „concertino” szakaszokkal.

Némelyik műben a *szonátaszerkezet* nyomai fedezhetők fel. Érdemes ebből a szempontból kissé közelebből megvizsgálni a W.Kl. I. kötetének É-dúr prelúdiumát. Az emelkedő törtakkorddal induló, háromütemes kezdő téma a 4. ütemben a domináns hangnembe modulál. Utána a kezdő témához hasonlóan induló, de másképp folytatódó téma hangzik H-dúrban, amely – némi „elmollosodás” után – a 8. ütemben, H-dúrban zárul. A középső szakasz anyaga a téma variánsa, a hangnem fisz-moll (szubdomináns-parallel). Ez a rész a 13. ütemben fisz-moll zárlattal végződik. Ezután másfél ütem visszavezetés következik, majd visszatér az első téma, de nem az alaphangnembben, hanem Á-dúrban, a szubdomináns hangnembben. (Ilyen „rendhagyó” visszatérés más műben is előfordul, legismertebb példája: Mozart: C-dúr Sonata facile, I. tétel.) A második téma már az alaphangnembben tér vissza, utána álzárlat következik, végül kétütemes kodetta zárja le a művet.

A prelúdiumok *harmóniavilága* is igen gazdag, sokszínű. Mindegyik műre érvényes a szilárd tonális rend, de ezen belül – különösen a moll hangnemű darabokban – feszültséget teremt a harmóniai sürtés, valamint a kromatika. A W.Kl. I. C-dúr prelúdiuma törtakkordokból álló harmóniai menete tökéletes „mintapéldának” tekinthető, a tonalitást világosan érzékeltető, orgonapontos indítással (I–II²–V⁶₅–I), szekvenciális folytatással, hangnemi kitérésekkel, hosszú orgonapontra épülő záró szakasszal.

Több más prelúdium is a főfunkciók bemutatásával indul, például a kis prelúdiumok közül a 2. számú C-dúr, az F-dúr, az orgonapontos d-moll; a W.Kl. I. kötetéből a c-moll, d-moll, Esz-dúr, esz-moll; II. kötetéből a Desz-dúr, stb.

Néhány prelúdiumban különös jelentősége van a *szűkített hangzatnak*. A W.Kl. I. d-moll prelúdium kódájában (a 24. ütemtől) szűkített hármások alkotnak kromatikusan ereszkedő mixtúrát és érkeznek a tömören megszólaló em. IV. fokú kvintszexthez. Sok műben szerepel *álzárlat* egy-egy formai egységen belül (leginkább a mű végefelé, a teljes lezárás elodázása céljából). A szokásos VI. fok mellett más helyettesítő akkord is előfordul a művekben. A W. Kl. I. kötetének prelúdiumai közül például a C-dúr utolsó szakaszában V⁷ után mellékdomináns I⁷ odázza el a befejezést. Hasonló történik a c-moll prelúdium improvizatív záró része előtt. A cisz-moll prelúdium végefelé em. IV. fokú kvintszext helyettesíti az I. fokot. Hasonló helyettesítő akkord szól a D-dúr prelúdiumban, az Adagio befejezés előtt. Különösen figyelemre méltók az esz-moll prelúdium álzáratai: V⁷ után VI⁷ (29. ütem), V⁷ után mellékd. I⁷ (37. ütem).

Sok mindent lehet még kiolvasni Bach remekműveiből. A vizsgálódásokkal rámutathatunk Bach alkotásmódjának néhány vonására, de a művek érzelmi telítettségét, kifejezőerejét mindezzel csupán megközelíteni tudjuk, a többi – szavak helyett – csak a zene tudja elmondani számunkra..

A BACH RENESZÁNSZ KEZDETE

Bach művészi pályája fiatalkorában derűsnek, ígéretesnek látszott. Alighogy befejezte tanulóéveit, máris sikeres ember lett, híre hamarosan elterjedt, mint kiváló orgonista és a hangszer nagy szakértője. Köthenben is tekintélyes pozíciót töltött be és a fejedelem barátságát élvezte.

Drasztikusan változott a helyzet, amikor 38 évesen átköltözött Lipcsébe. Az emberek kezdettől fogva csekély lelkesedéssel fogadták az új kántor munkáját. Szinte tudomást sem vettek gigantikus tevékenységéről, az egyházi kantáta, passió és az oratórium terén elért eredményeiről. Bach nem volt hajlandó leegyszerűsített zenével előállni, amelyet a racionális gondolkodás e korszaka várt zeneszerzőitől, viszont kortársai sem igen vetettek ügyet a bonyolult kompozíciókra, amelyeket Bach mégis megszólaltatott.

Bach művészete a barokk kor betetőzését jelentette. Amikor meghalt alig hangzott el sajnálkozó szó. Kevés személyes barátja volt, csak néhány tanítványában és közvetlen követőjében tudatosult életművének nagysága.

Tanulmányunkban a Bach reneszánsz kezdetéig vezető utat, a Máté passió 1829-es bemutatásának előkészületeit, a külső és belső feltételeit mutatjuk be Walter Blankenburg¹ kutatásaira és Fanny Mendelssohn² levelezésére alapozva.

1. A Bach reneszánszhoz vezető út

Bach néhány csodálójának köszönhető, hogy nem felejtették el egészen. Aki híveitől szegődtek többek között Agricola, Kirnberger, Marburg és saját fia Philippe Emanuel.

Gottfried van Swieten báró, akit Ph.E.Bach és Kirnberger avatott be Bach művészetébe küldetésnek érezte, hogy a bécsi klasszikusoknak továbbítsa azt. Joseph Haydn beszerezte a Wohltemperiertes Klavier-t, a motettákat és a h-moll misét. Hatásuk Haydn utolsó miséinek és oratóriumának korálpolyfóniájában érezhető. Mozartot izgalomba hozták Bach zongoraművei és fűgái. A Jupiter szimfónia, a c-moll mise, a Rekviem, a Varázsfuvola bizonyítja, hogy milyen erős benyomást tett Mozart művészi gondolkodására Bach. Beethoven Neefetől kapta a Wohltemperiertes Klavier kottáját és Gottfried van Swieten báró is megismertette Bach művészetével. Az utolsó vonósnégyesek, a zongoraszonáták, a IX. szimfónia, a Missa Solemnis hirdetik Bach hatását.

A romantika korában erősödött az érdeklődés a múlt művészetére. Az erősödő vallásos élmény hozta létre, hogy az emberek tudatára ébredjenek Bach művészetének. 1801-ben a Wohltemperiertes Klavier egyszerre három helyen jelent meg. 1802-ben látott napvilágot Forkel Bach életrajza, amely főként Ph.E.Bach tájékoztatásán alapult. A könyvet lefordították angolra is és azóta alapja lett minden további Bach kutatásnak. 1803-ban a motettákat tették közzé. A következő döntő lépést a kor vezető muzsikusai tették. A hajdan Kirnberger és Agricola tulajdonát képező Bach művek nagy gyűjteménye Zelter a berlini Énekekadémia igazgatója tulajdonába került. Felix Mendelssohn lehetőséget kapott a kották tanulmányozására.

2. A Bach reneszánsz kezdete

A berlini Singakadémia 175 éves fennállása alkalmával megjelent, az akadémia történetének legfontosabb adatait bemutató emlékkönyvben olvashatóak a következő sorok. J.S.Bach Máté passió a 20 éves Felix Bartoldi Mendelssohn Bach halála óta először adja

elő a művet, miután Zelter már 1815 óta foglalkozott vele kórusával - külön megjegyzésként szerepel „A Bach reneszánsz kezdete az egész művelt világban.”³

Ezzel már érintettük az esemény rendkívüliségét, azért meglepő, mert az akkori Berlin tudatában volt az előadás történelmi jelentőségével.

A passió bemutatásának körülményeit külső és belső feltételek tették lehetővé.

2.1. Külső feltételek⁴

Külső feltételeknek tekinthetjük:

a/ Bach műveinek Berlinben fellelhető számtalan változatát, köztük a Máté passiót.

b/ A Bach művekkel foglalkozó szakemberek jelenlétét a városban.

Így feltétlenül meg kell említeni Friedrich Zeltert - aki 1800-tól a Singakademia vezetője volt. Fontos szerepe volt Karl Friedrich Fasch-nak, aki korábban Ph.E.Bach mellett működött második csembalistaként Nagy Frigyes udvarában. Berlinben létezett így egy J.S.Bach-ra visszavezethető hagyomány.

Erről tanúskodik Anna Amália hercegnő Nagy Frigyes legfiatalabb húgának könyvtára, amelyben számos Bach mű másolata található. Az úgynevezett Amália könyvtár katalógizálását Zelter végezte 1799 körül.

Emellett 1813-tól Berlinben élt Georg Poelchau, aki a Bach kéziratokat gyűjtötte. Ő jórészt elméletileg foglalkozott Bach műveivel. Zelter kapcsolata is a gyakorlatban mindössze a kantáta tételekre, a h-moll mise egyes részeire és a Máté passió egyes tételeinek betanítására korlátozódott. Mindezt tudományos érdeklődéstől hajtva tette és tanította be a Singakadémia egy kisebb körének, nem a teljes kórusának.

Zelter és Poelchau megeremtetten a Máté passió újraesztésének külső feltételeit, amennyiben megismertették a mű egy részét az érdeklődők és hozzáértők egy körével. Külső feltételnek tekinthető a Mendelssohn család kottatára, aki értékes műveket szerzett be házi kottatárába.

2.2. Belső feltételt jelentett⁵

A Bacchal való egzisztenciális találkozás. Erre a találkozásra került sor a 14 éves Mendelssohn esetében. Karácsonyi ajándékba kapta a Máté passiót. Kora gyermekkorától jelen volt az a fajta lelki beállítottság, amely a Máté passió felújításához vezetett.

3. A Máté passió felújításának körülményei⁶

Mendelssohn 1827-től kis kórust gyűjtött össze a szülői házban, hogy ritka zenét gyakoroljanak. Devrient visszaemlékezéséből tudható, hogy a Máté passiót is próbálták, és arról volt szó, hogy a mű egész megértésére törekedjenek. 1829 januárjában Devrient volt az, aki a mű lenyűgöző hatására eltervezte, hogy Mendelssohn-t rábeszéli a mű nyilvános előadására.

Zelter hozzájárulását közösen szerezték meg. Számos lelkes közreműködő tette lehetővé az előadást. Zelter hozzájárulása után a kóruspróbák átkerültek a Singakadémiára. A szólisták lemondtak a honoráriumról. 1 héttel az előadás előtt minden jegy elkel.

Zelter az első próbákon közreműködött, azután lassanként visszavonult és a későbbi próbákon és az előadáson a közönség soraiban foglalt helyet.

A hangverseny első bejelentése után minden jegy elkel. Szerdán, március 10-én volt az első előadás. A kórusok tűzzel, átütő erővel énekeltek. Stümer énekelte az evangelista szerepét, Bader Pétert, Devrient Jézus szavát, Busolt a főpapot és Pilátust, Weppled Judást. Schätzel, Milderné Turrschmidtne asszony a szoprán és alt szólamokat kitűnően. A zsúfolt terem templom benyomását keltette, a legmélyebb csend és áhítat uralkodott.

Rietz, fivérével és sógorával vállalta az összes hangszerszólam kírását, és ezért semmi honoráriumot sem fogadott el. A legtöbb énekes nem fogadta el a neki szánt szabadjegyet.

Az első előadáson mindössze 6 szabadjegy volt, ebből Spontiníé kettő. Felix és Devrient megszerezte a trónörökösztől az engedélyt, így március 21-én megismételték az előadást. Ekkor is telt ház volt, még az előtermet is berendezték.

A lelkesedés egész Berlint magával ragadta. Ott voltak a szellemi élt kiválóságai, így Hegel, Schleiermacher, a királyi udvar is szép számban képviseltette magát. A kritikák mind messzemenően méltatták az előadást.

4. Az 1829-es előadás és az 1729-es ősbemutató összehasonlítása ⁷

A tényeket tekintve a következő különbségeket tudjuk felfedezni.

1./ 1729-ben a Máté passió teljes egészében hangzott el. Mintegy 3 óránál is hosszabb időt vett igénybe a hagyományos nagypénteki szertartás keretében, ami a következő ütemterv szerint zajlott.⁸

1.15-kor beharangozás valamennyi haranggal.: Du Jesu an Kreutze stund (kórus): A passió első része: Egy versszak Herr Jesu Christ, dich zu uns wend: Prédikáció: A passió második része: Motetta Ecce quomodo moritur (Jacobus Gallus): Egy passió ének intonálása, adományok begyűjtése: Gyülekezeti ének (Nun danket alle Gott)

1829-ben a Singakadémia nagytermében egy jótékonyági hangverseny keretében hangzott el.

2./ 1729-ben egy iskolai egyházi kórus adta elő.

1829-ben felnőtt polgárok gyülekezete férfi és női hangok énekelték.

3./ 1729-ben mindkét kórus minden szólamát 3 fiú énekelt. A két kórus együttes létszáma 24 fő volt. A cantus firmust az oltár fölötti kis orgonán játszották.

1829-ben 300-400-an közreműködtek.

4./ 1729-ben mindig a középső tanuló volt a szólista az egyes hangfajták hármascsoportjában. Az evangélista és valamennyi bibliai szereplő szavai az első kórusban hangzottak el.

1829-ben a szólószerepeket a berlini operaház legjobb szólistái énekelték.

5./ 1729-ben a zenekar kétszer 17 személyből állt. 4 fafűvös 12 vonós és az orgonista. A Bach életében tartott előadásokon 2 orgonista játszott.

1829-ben Mendelssohn az előadást a két kórus között középen elhelyezett Hammerklavier mellől vezényelte.

A zenekar nagyságáról nincsenek pontos adataink.

6./ 1729-ben valamennyi korált az egész együttes játszotta. 1829-ben Mendelssohn a korálokat részben a capella énekeltette. (Az erről szóló híradások nem egységesek).

7./ 1729-ben a teljes mű hangzott el.

1829-ben a 80 számból 24-et kihúztak, 11 áriát, 4 recitativót accompnatót és 9 korált. A bibliai elbeszélésből mindössze néhány verset hagytak el a Máté 26. és 27. fejezetből.

8./ A partitúrát tekintve megállapíthatjuk, hogy Bach tudatában és tisztában volt a mű fontosságával. A partitúra Bach szépséges kézíratai között is egyedülálló. Vonalzóval és körzővel dolgozott rajta. Az evangélista szavaihoz vörös tintát használt, hogy így különböztesse meg az isteni kinyilatkoztatást a szöveg többi részétől. A zeneszerző azt akarta, hogy ez a passió mindenkihez szóljon és csakugyan olyan egyszerűség és közvet-

lenség tükröződik a munkában. Amellyel ritkán találkozunk Bach nagyobb kompozícióiban.

Mendelssohn nagypartitúrája arra utal, hogy előadása kevésbé volt romantikus, és dinamika tekintetében alig lépett túl Bachon. Természetesen ha arra gondolunk, hogy jóval nagyobb volt előadó apparátus így csak a dinamikai árnyalatok kevésbé szélsőséges voltára gondolhatunk.

9/ A mű befogadását tekintve

Ma nehéz lenne felmérni, hogy hogyan reagált Lipcse erre a felülmúlhatatlan műre. Ha tekintetbe vesszük a városban uralkodó konzervatív szellemet, akkor jogos az aggály, hogy sok hallgatóját megzavarta e zene sodró ereje.

100 évvel később a mű nagy hatást gyakorolt.

Fanny Mendelssohn leveleiből tudjuk.⁹

„Félix szép emléket szerzett magának a Passiónak a szegények javára szűfolt teremben megtartott kétszeres előadásával. Az amiről mi mindnyájan valahogy az idők mélyén, mint lehetőségről álmotunk tény és való, a Passió kilépett a nyilvános életbe és a lelkek tulajdonává vált. (1829. márc. 29.)”

„Félix a feladatra saját alkotómunkája mellett egész életén át komolyan és lelkiismeretesen fáradozott és hogy Beethoven és Bach ma közkinccs az javarészt neki köszönhető.”

5. A Bach reneszánsz hatása

A Máté passió bemutatásának következményeként néhány éven belül megjelent a két passió és 1845-ben a h-moll mise.

Robert Schumann támogatásával 1850-ben megalakult a Bach Gesellschaft. A társaság áhított célja volt, hogy elkészítsék Bach műveinek megbízható, kritikai kiadását.

1900-ban megalakult a Neue Bach Gesellschaft, amely kezdeményezte a Bach fesztiválokat, és kiadja a Bach Jahrbuch köteteit.

A XIX. és XX. sz-ban szép számmal jelentek meg Bach életrajzok Bitter munkáját Spitta követte. Albert Schweitzer 1905-ös bibliográfiája a Bach művek esztétikai értékelésével és előadásával kapcsolatos problémákat tárja fel.

Értékesek Charles Sanford Terry és Geiringer, Bartha Dénes munkái. Bach halálának 200. évfordulója új erőfeszítésekre ösztönözte a kutatókat. Wolfgang Schmieder: Bach Werke Verzeichnis az első tudományosan megbízható katalógusa valamennyi Bach műnek.

A Neue Ausgabe sämtlicher Werke azzal a céllal jött létre, hogy Bach minden egyes darabját, annak hiteles változatában és átirásában közölje. Híven követi az eredeti forrásokat, de gyakorlati előadásokhoz is megfelelő alapot nyújt.

A Bach reneszánsz igen nagy hatással van a későbbi generáció a következő évezred számára is, kimeríthetetlen forrás és igazi éltető erő.

Irodalom

1. Walter Blankenburg: A Máté-passió berlini felújításáról
Emlékmű vagy program? in Bach tanulmány 1. 1993. Budapest 5-15 p.
2. Hensel - Honti: A Mendelssohn család Zeneműkiadó Bp. 1979. 100-101 p.

3. Walter Blankenburg: i.m. 5p.
4. Walter Blankenburg: i.m. 6p.
5. Walter Blankenburg: i.m. 6p.
6. Hensel - Honti: i.m. 101p.
7. Walter Blankenburg: i.m. 11p.
8. K. Geiringer: Johann Sebastian Bach Zeneműkiadó Bp.1976. 154-155 p.
9. Hensel - Honti: A Mendelssohn család Zeneműkiadó Bp. 1979. 101 p.

A BAROKK ZENE HISTORIKUS ELŐADÁSA

Meszlényi László előadásának vázlata

A 20. század a nagy kiábrándulások korszaka. Eljutottunk – többek között - annak a felismeréséhez, hogy a művészetek útja nem folyamatos fejlődés reprezentációja, hanem csupán változások sora, ahol a felhasznált anyag és technika segítségével a művész több-kevesebb tökélytelenséggel fejezi ki az éppen aktuális mondanivalót. Ennek kapcsán lelohadt a lelkesedés, mely abból származott, hogy ma minden bizonnyal különb műalkotások születnek, mint tegnap és tegnapelőtt. Végülis kialakult egy olyan magatartás, amely eleve gyanúsnak tart minden kortárs-művészeti törekvést. Ha e magatartás gyökereit vizsgáljuk, úgy feltalálhatjuk benne a manipulálástól való félelmen kívül a csalódottságnak, a tükörről való borzadásnak, a zavaros jövőképek, a kiábrándultságnak és sok más negatív elemnek a jeleit. Mivel művészet nélkül a 20., 21. század embere sem kíván élni, a koncertzene területén kialakult egy olyan törekvés, mely leltárba veszi, leporolja, megváltatja az elmúlt korok zenéjét, nagyságrendekkel kibővíti a repertoárt, és megkísérli felújítani az idők folyamán feledésbe merült előadási gyakorlatokat. Ez a zenei historizmus, mely karöltve jár más művészetek hasonló igyekezetével, melyek révén az eredetit kívánják felmutatni, hogy az a lehető legtöbbet tudjon vallani a saját koráról, a létrehozó művészről és az őt körülvevő társadalomról.

A barokk zene első nagy felfedezője a romantikus muzsikos volt, akit megérintett ennek a zenének néhány olyan eleme, amely az ő világába is konvertálható volt, és hosszú hallgatás után szóra bírta olyan partitúrákat, mint pl. a Máté passió. Ezek az előadások azonban csak jóindulatú torzképek voltak, mert a példának felhozott Máté passió csak hatalmas húzásokkal, hangszerelési retusokkal, tételcserékkel szólalhatott meg a felfedező, Mendelssohn keze alatt. Siessünk megjegyezni, hogy Mendelssohn tette korszakos zenetörténeti cselekedet volt, s arról, hogy a kor embere csupán önmagát akarta hallani a Bach zenében, természetesen nem ő tehetett.

A 20. századra tehát egy, az előző század ízléséhez szabott barokk kép hagyományozódott, mely hamar felkellette néhány kíváncsi muzsikos figyelmét, és rövidesen megindultak a historizáló kutatások. A második világháború után néhány évvel már együttesek alakultak a korhű barokk muzsika megszólaltatására, és színre lépett az az újfajta muzsikuszemélyiség, aki az interpretációval párhuzamosan vállalja a muzikológiai kutatások terhet is.

Miként várható volt: temérdek támadás érte őket. A leggyakoribb vád az volt, hogy törekvésük mögött az áll, hogy a hatalmas becsvágyhoz nem párosul kiemelkedő zenei tehetség, valamint az, hogy a historizmus nem más, mint a lemezgyárak blöffje annak érdekében, hogy minél több új vásárlót sikerüljön meghódítaniuk. Az elmúlt, idestova félszázadnyi idő azonban hatalmas ismeretanyaggal, kiváló személyiségekkel, nagyszemű előadásokkal, és újra felfedezett művek regimentjével ajándékozta meg a zeneéleletet, és ma már nincs olyan lelkiismeretes muzsikos, aki legalább valamilyen szinten ne tanulmányozná a historizmus által feltárt eredményeket. Az igényes előadók mindig azt vallották, hogy a lehető legnagyobb mértékben igyekeznek azonosulni a szerzővel, annak szándé-

kaival, az előadni óhajtott mű valamennyi vonatkozásával. Ez a tisztas igyekezet ma könnyebben eredményre jut, mint bármikor, hiszen hála a szorgos kutatóknak, ma többet tudunk az elmúlt korok zenélési gyakorlatáról, mint bármikor eddigél.

Természetes, hogy ebben az összefüggésben felmerül a hagyományok tisztelésének a kérdése is, mivel minden kultúra szükségképpen az elődök alkotta alapokon nyugszik. Mindehhez a historikus szemlélet csak annyit tesz hozzá, hogy a tradíciók tisztelése ép-penséggel nem ment fel senkit az alól, hogy igazságtartalmukat ne vizsgáljuk meg a lehető legalaposabban.

Nem elhanyagolható tény az sem, hogy a zenei interpretáció a zeneéletnek éppolyan történelmileg változó része, mint a zenei stílusoknak, a zenealkotás mesterségbeli ele-meinek, az alkotót körülvevő társadalom igényrendszerének, elvárásainak, és sok más összetevőnek folyamatos, meg nem nyugvó mozgása. Az interpretációtörténetnek ma az egyik fontos – ha nem a legfontosabb – mozzanata éppen az, hogy a historizmus egés-szen a kortárs művek megszólaltatásáig rendkívüli hatással van mindenféle énekes, vagy hangszeres zenei tevékenységre. Ugyanakkor az is igaz, hogy az interpretáció történeti-ségének következtében ez az irányzat is el fog múlni (nyilván nem következmények nél-kül), és átadja a helyét egy újnak, amelynek mibenlétét ma – természetesen – még csak nem is sejtjük.

A következőkben tekintsünk át néhány olyan elemet, amelyek tárgyunkra nézve döntő jelentőséggel bírnak.

Melyek azok a dokumentumok, amelyek a legtöbbet mondanak a régi zenéket kutató muzsikuskak?

A korabeli leírások, beszámolók, pl. Burney, de Brosses. A hangszeriskolák, közü-lük is elsősorban Quantz és L. Mozart munkái. A képzőművészeti ábrázolások, pl.: Vermeer képei. A korabeli hangszerek (ezek lehetnek eredetek, vagy másolatok). Az ere-deti kéziratok. A díszítési útmutatók, a díszítéseknek a kortársaktól származó lejegyzései. A tempók szívdobogásra vonatkoztatott lerögzítései, pl. Quantznál. A kortársak, elődök által táncolt táncfajták megismerése, elemzése. És talán legfőképpen a barokk operák ta-nulmányozása. Mert az opera sok-sok előzmény után – de mégis mindenestől – a barokk kor találmánya. Benne valósul meg a barokk ember sokféle hajlandósága: az ékesszólás szeretete, a teatralitás kultusza, a belcanto és az énekes bravúr csodálata, a színpadi gépe-zetek értékelése, a kontrasztok szeretete, a választékos viselkedés és a kifejező gesztika bámulata, a monódia, a concertálás elvének felhasználása, a zenekari színek felragyogta-tása.

És még mi az, ami a kutatásnak rendkívül fontos eleme? A korabeli valóság minél alaposabb vizsgálata és átélése, a történelmi eseményeknek, a tudomány eredményeinek, a hitéletnek, az írók, drámaírók, filozófusok munkásságának tanulmányozása.

Természetesen van néhány letagadhatatlan tény, amely arra inti a historikust, hogy törekvéseinek eredményeképpen ne várjon megfellebbezhetetlen eredményt. Mint a leg-több emberi tevékenység, a korhű zenélésre irányuló szándék is csupán kompromisszu-mos eredményekre számíthat. Ennek okai közül kívánok néhányat megemlíteni.

Nincs hangzó emlékün, megváltozott a befogadó közönség, megváltoztak a régi hangszerek és újak keletkeztek, gyakran nem azokon a hangszereken játsszuk a műveket, amelyekre fródtak, más a zene társadalmi szerepe, más az élet tempója, zenei személyisé-

günkbe beépültek az azóta felvirágzott stfluskorszakok és végül: minden igazi interpretátor önálló személyiség.

Mindazonáltal a historizmus tanulmányozása rendkívüli haszonnal jár, és nemcsak a barokk interpretációban segít jobban eligazodni, hanem késztetést jelent más stfluskorszakokban való behatóbb elmélyülésre is, mivel a nagyobb jártasság lelkesítő szabadságot, bátrabb mozgáskultúrát hoz magával.

A historizmussal kapcsolatban négyféle álláspont létezik:

- a) nem érdekel, nem foglalkozom vele. Ne minősítsük.
- b) tanulmányoztam, de elvetem. Talán nem helyes, de tiszteletreméltó álláspont.
- c) tanulmányozom és felhasználom az eredményeit. Bölcs (legalábbis szerintem).
- d) specialista vagyok, vagy az kívánok lenni. Szép, de meg tudsz-e élni belőle?

Végezetül a tengernyi sok forrásból idézzünk egyet. Francesco Geminiani (1680-1762) mondotta:

„Minden jó zene egy szép beszélgetés mása”

BACH: KÉTSZÓLAMÚ INVENCIÓI A ZONGORATANÁR SZEMÉVEL

Maczelka Noémi előadásának vázlata

1. J.S. Bach ezt a zongoradarab-sorozatot 1720-ban írta fiának, az akkor 10 esztendő Wilhelm Friedemann-nak. Lelőhelye a „Klavierbüchlein” c. sorozat, mely 3 kötetből áll. Közülük kettőt feleségének, Anna Magdalenának, egyet előbb említett fiának szánt. A sorozatot 1723-ban átdolgozta.
2. 1717-től 1723-ig Bach családjával Köthenben élt. Itt Leopold anhalt-kötheni herceg alkalmazásában vezette az udvari zenekart. A herceg maga is muzsikált a zenekarban, és zeneértő lévén, értékelni tudta Bach nagyságát. Így szabadon szárnyalhatott alkotói fantáziája. Elsősorban kamara- és zenekari muzsikát írt.
3. Schmieder tematikus műjegyzékében (BWV) a 3. műcsoportba tartoznak a kötheni évek művei, így ez a sorozat is. A fontosabb művek közül ekkor született a János passió, a Brandenburgi versenyek, a Wohltemperiertes Klavier I. kötete, a 3 szólamú invenciók (sinfonia-k), a Kávé-kantáta, a Parasztkantáta.
4. Az invenciók előszavában Bach utal arra, hogy kis darabjaival „elsősorban az éneklő játék elsajátíttatása a célja.” Milyen hangszeren lehetett éneklően játszani 1720 körül?

Erre a clavichord volt alkalmas. Olcsósága és érzékenysége miatt ez a hangszer volt elterjedt, még zenészkörökben is. A nagyobb hangú, drágább csembaló birtoklását nem mindenki engedhette meg magának. Azonban nyilvánvaló, hogy az invenciók közül jó néhány fródtott erre a hangszerre is. Több olyan darab van, mely egyszerre igényli ugyanazon hang megszólaltatását: ezek biztosan két manuálos hangszerre fródtak. (C, c, Á, B)

5. A címeiről is szót kell ejtenünk. Az invenció jelentése: ötlet, gondolat, lelemény. Zenei értelemben először Jannequin használta. (Inventions musicales) Nyilvánvaló jelentése esetünkben az a kis téma vagy motívum, melyből többnyire az egész darab felépül. (Sokszor még a szekvenciák, közjátékok is ebből építkeznek: C, G, a)

A manapság háromszólamú invencióknak nevezett darabokat Bach eredetileg Sinfoniák-nak nevezte. A Sinfonia olasz szó. Eredeti görög jelentése: együtthangzás, harmónia. Az ókorban a konszonáns oktáv hangközt jelentette, ill. bizonyos hangszereket értettek alatta. A középkorban is ezzel a jelentéssel bírt, majd a 14-15. századtól több szólamú hangszeres darabok jelölésére kezdték használni. 1600 után egyre gyakrabban jelentett hangszeres előjátékot, vagy ritornellt. Nem annyira a kontrapunktikus szerkesztés, mint inkább a harmonikus jelleg dominált benne.

Később ez az elnevezés további különböző tartalmakkal bírt, míg végül elérkezett a napjainkban szimfóniáknak ismert négy tételes zenekari műhöz.

6. Statisztika

6.1 A témák kezdete szerint:

6.1.1 Felfelé diatonikusan haladó: C, D, d, E, g, A, B

6.1.2 Ereszkedő: e, f

6.1.3 Váltóhanggal induló: c, Esz, h

6.1.4 Hármashangzat-felbontással induló: F, G, a

6.1.5 Súlytalan kezdés:

Egy szólamban: C, c, F, g

Kísérő szólammal: Esz, E, e, g, a, B, h

6.1.6 Ütemszámon kezdődő: d, f, G, A

6.1.6 Felütéssel kezdődő: D

6.2 A témák terjedelme szerint:

6.2.1 Rövid téma: C, D, d, e, F, G, a

6.2.2 Hosszú: c, Esz, E, f, g, A, B, h

6.3 Az ütemmutató szerint:

6.3.1 4/4-es: C, c, Esz, e, g, a, B, h

6.3.2 3/8-os: D, d, E

6.3.3 3/4-es: F, f,

6.3.4 9/8-os: G,

6.3.5 12/8-os: A

7. Bach a törzshangsor minden egyes fokára épülő dúr- és moll hangnemben komponált invenciót. (H-dúr helyett B-dúrban, E-dúr mellett Esz-dúrban is írt.) Ezek a darabok igen változatos játsszalivalót kínálnak mind a formát, mind a tartalmat illetően.

8. Az invenciók kiváló alkalmat nyújtanak a díszítések helyes előadásmódjának elsajátítására is. Tegnap a hallgatónk által játszott invenciók sok esetben helytelen díszítéseket tartalmaztak. Ezért talán nem árt átismételni az invenciókban található díszítések helyes kivitelezését.

8.1 Minden díszítés a főhang időtartamát rövidíti meg, tehát ütésre, s nem a főhang elé kell játszani. Hogy a váltóhang diatonikus vagy kromatikus, mindig az adott hangnemtől függ. Az adott hangnem hangjait kell játszsanunk a díszítéseknel is. (Hacsak külön módosítójel nem rendelkezik másképp).

8.2 Trilla: Felső váltóhangon indul, 4 hangból áll. Ha a díszített hang előtt álló hang azonos a díszített hang felső váltóhangjával, át lehet kötni. Ekkor t.k. 3 hangosra rövidül a trilla, de így az átkötés értékével később kezdődik. Különösen zárlatoknál előfordul, hogy a trilla utókében végződik.

8.3 Mordent : Főhangon indul, 3 hangos, alsó váltóhanggal.

8.4 Doppelschlag: ~ 4 hangos, felső váltóhang, főhang, alsó váltóhang, főhang

8.5 A hosszú, több ütemen át tartó trilla – különösen a bal kézben – a kevésbé gyakorlott zongoristáknak komoly gondot okoz. Legszébben akkor szól, ha szabad, tehát nem beosztott, kicsit lassabban indul, és lassulva fejeződik be. Ha ez nem megy, beosztott trillát játszunk. Nagyon szép, és jó ritmusgyakorlat, ha triolásan osztjuk be. A bal kézben azért, hogy ne nyomja el a jobb kéz szólamát a trilla, lassabb trilla alkalmazható. A dallam szépségére is legalább akkor figyelmet kell fordítani, mint a trilla nehézségére.

8.6 Általában szem előtt kell tartani, hogy a díszítés díszítésre való, ezért nem okozhat semmiféle megtorpanást, a ritmus vagy a tempó torzulását, a dinamika akaratlan megváltozását. Végző esetben a díszítés elhagyható, ha így folyamatosabb dallamfvet, pontosabb artikulációt nyerünk.

Irodalom:

- Szabolcsi Bence-Tóth Aladár: Zenei lexikon (Zeneműkiadó, Bp. 1965)
Ulrich Michels: SH atlasz–Zene (Springer-Verlag Bp, 1994)
Hernádi Lajos: Elemző tanulmányok Bach: Kétszólamú invencióihoz. (Zeneműkiadó Vállalat, Bp. 1964)
Bach: Kétszólamú invenciók (Solymos Péter) Zeneműkiadó, Bp. 1972
Bach: Kétszólamú invenciók (Gát József) Zeneműkiadó, Bp.
Bach: Kétszólamú invenciók (F.A.Roitzsch) Edition Peters
Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Leipzig, 1957)

J. S. BACH: G-MOLL FANTÁZIA BWV: 542 HARMÓNIAVILÁGA

A g-moll fantázia keletkezéséről:

A mű 1720 körül keletkezett, a nagy érett mesterművek közé tartozik. 1717–1720 között Köthenben élt és itt írta a következő művek csokorjában a g-moll fantázia és fugát:

a-moll preludium és fuga	BWV: 543
dór toccata és fuga	BWV: 5438
F-dúr toccata és fuga	BWV: 540
c-moll Passacaglia	BWV: 582
c-moll fantázia	BWV: 562
d-moll preludium és fuga	BWV: 539

A mű feltehetőleg 1720 nyarán keletkezett, amikor második karlsbadi utazásról hazatérően 1720. július 7-én tragikus csapás éri Bachot: hűséges feleségének, Mária Barbarának váratlan halálhíre.

A nekrológus e szavakkal mondja el a megrendítő eseményt:

„Miután első feleségével tizenhárom évig élt boldog házasságban, 1720-ban a herceggel együtt Karlsbadba tett utazásról hazatérve mérhetetlen fájdalommal hallotta, hogy felesége közben meghalt s el is temették; – az elutazáskor még frissen és jó egészségben váltak el egymástól. Útközben nem tudták őket hiralással elérni, úgyhogy Bach házába lépve hallotta meg a hirt felesége betegségéről és haláláról.”

A több mint 30 évvel később fogalmazott nekrológus mondataiból még kiérzik, milyen mérhetetlen fájdalom lehetett Bachnak hűséges feleségének váratlan elvesztése. Mária Barbara egyéniségéről, úgyszólván semmit sem tudunk; 36 éves korában ragadta el a halál. Bachnak bizonyára méltó társa volt; nagy zenészfiai közül ketten Friedemann és Philipp Emanuel ebből a házasságból származtak. Jellemében és természetében, úgy látszik, Philipp Emanuel emlékeztetett legjobban édesanyjára; a kortársak mindkettejüket egyszerű, vidám, derűs kedélyű egyéniségnek jellemzik. Friedemann Bach szenvedélyes természetében pedig édesapja ismerhetett saját magát.

Az édesanya halálakor a legidősebb gyermek tizenharmadik, a legfiatalabb hatodik évében van: az apa, Sebastian pedig lázasan felfokozott tempójú komponista és előadó munka közepette él. Mindenképpen indokolt, hogy elárvult családjának hamarosan új családanyát adjon. Másfél évvel a haláleset után, 1721. december 3-án Bach újra nősül. Johann Kaspar Wülcken weissenfelsei udvari trombitás hajadon lányát, Anna Magdaléna Wülcken 20-21 éves énekesnőt vette el.

Feltételezzük, hogy a g-moll fantáziát első felesége elvesztése után komponálta, mert őszinte, tragikus karakterű művében zenésíti meg fájdalmát. Élete utolsó periódusá-

ban komponált h-moll prelúdium és fuga BWV: 544 passió hangulatú művében érezhetjük még élete nagy szomorúságait.

A fantázia drámai jellegével és a harmóniafűzés messze előremutató merészségével közeli rokona a zongorára írt Kromatikus fantáziának.

A hagyomány úgy tartja, s a monográfiában olvashatjuk, hogy ezt a művet Hamburgban 1720-ban Reinken előtt játszotta a Szent Katalin templom nagy Snitger orgonáján, amikor egy megüresedett templomi orgonista állásra pályázott. Az újabb kutatások (Grove monográfiák) kiderítették, hogy Bach nem jelent meg a próbajátékon.

Formájáról:

Az orgonazene szabad formái 1600 körül még a legkülönbözőbb címek alatt szerepelnek: Canzona, Fantasia, Ricercare, Toccata, Praeambulum, Praeludium, Fuga és még más hasonló műfaji elnevezéseket találunk a korai orgonamestereknél, például Frescobaldi műveiben. Kiegészíti még ezt a sort az orgonavariáció műfaja, melynek az északi orgonisták, Sweelinck és Scheidt a legnagyobb mesterei. J. S. Bach volt akinek művészetében szintézisre jutott az itáliai melodikusság és az észak-német konstruktivitás. A XVII. század végére a formák és a műfajok letisztultak, s a rögtönzés jellegű és fugaszerű szakaszokból kombinált forma most legtöbbször Toccata nevet visel.

Ennek 1700 körül kétféle típusát ismerjük:

– egyik a nagyobb ötrészes típus leginkább Buxtehude műveiben, mely a következő szakaszokból áll:

1. Rögtönzésszerű szakasz
2. Páros ütemű fuga
3. Szabad formájú arioso
4. Hármass ütemű fuga
5. Rögtönzésszerű szakasz

– és a kisebb, háromrészes típusú, amelyben két improvizatív szabad rész közrefogja a fugát.

Bach legtipikusabb szabad orgonaműveinek uralkodó formája néha a fantázia és fuga, máskor toccata és fuga néven szerepel.

A g-moll fantázia is a buxtehudei toccata formát veszi mintául, de sokkal egészségesebb, kerekesebb formájú művet komponál, mint az elődök, mert az improvizatív, szabad részek között két pillér imitációs szakaszt találunk, aminek azonos a tematikája.

A szabad improvizatív szakasz harmóniai, meglepő modulációs fordulatai, feloldatlan diszsonanciái egészen a XX. századi expresszivitásra mutatnak. A drámai hatást a szűkített szeptimek és a bővített akkordok teremtik meg. A nápolyi akkordokat a darab végére tartogatja a szerző, ezzel is színesítve a harmóniák gazdagságát. Az orgonapontok is erőteljes diszsonanciát eredményeznek. A modulációkban az enharmónikus átértelmezést, a mellékdomináns ill. a váltódomináns akkordokat használja fel. A darab folyamán kizárólag moll hangnemeket érint, ami szintén komor hangvételűvé teszi a kompozíciót.

A g-moll fantázia a zeneirodalom legfájdalmasabb művei közé tartozik, őszinte hangvétele miatt az orgonisták szívesen tűzik műsorukra a hallgatók nagy öröme.

A BAROKK KULTÚRFILOZÓFIÁJA

1. A barokk fogalma és formái

A képzőművészeti, irodalmi, zenei stílusok lényege, korszakhatárai meghatározása mindig a tudomány nehéz feladatai közé számított. Különösen így van ez a barokk esetében, amelyről a szakirodalomban még ma is igen eltérő értelmezéseket olvashatunk.

Az 1550 és 1750 között létrejött alkotások zöme valóban magán visel jól körülhatárolható stílusjegyeket, amelyeket már abban a korban, (1570-től, de a klasszicizmus idején, a XVIII században különösképpen) „szeszélyesnek”, „különcnek”, „nevetségesnek”, olykor pedig „groteszknek” vagy „bizarnak” tartottak. A 20. századi olasz filozófus, Benedetto Croce a Seicentót, a barokk kort egészében véve visszafejlődésként, sőt hanyatlásként értelmezte az olasz kultúra tekintetében, amikor Itália „pihent” és a „múlt erejéből és eszméből élt” (1). A barokkot pedig a „cattivo gusto”, a rossz ízlés megjelenésének tartotta. Heinrich Wölfflin 1888-ban megjelent munkájában a barokk kormeghatározásként, korstílusként kerül értelmezésre, amely a reneszánsz után bontakozott ki az európai kultúrában és egyenértékű vele. A különbségek és eltérések a reneszánsz és a barokk között az eltérő látásmódban, úgy is mondhatnánk, az eltérő ideológiában keresendők (2). Egy másik, általunk kevésbé elfogadható értelmezés szerint „a Seicento az itáliai festészet legnagyobb, egyetemes jelentőségű korszakai közé tartozik, amelyben az európai festészet jövőjére is kiható, új művészi eredmények születtek”(3).

A barokk meghatározása azért is nehéz, mert a barokknak nevezett korban a legkülönbözőbb művészeti tendenciák voltak jelen és ezek maguk is változtak nemcsak a koral, hanem országoként is. Először is a barokk nem volt - talán egy rövid időszakot leszámítva - kizárólagos stílusirányzat, hanem egyrészt együtt élt a késői manierizmussal (Michelangelo lépcsője a firenzei Biblioteca Laurenziana-hoz vagy a Szent Péter székesegyház kupolája már ide sorolható), másrészt a késői barokk átmegey a rokokó stílusba. Eközben, különösen Franciaországban, megfigyelhető a klasszicizmus jegyeinek az állandó jelenléte a művészetekben. Az észak-európai és az olasz vagy a spanyol, portugál barokk sok vonatkozásban egymástól szinte teljes egészében elütő vonásokat mutat. Ezen túl érdemes megkülönböztetni, ahogyan Lyka Károly teszi (4), az arisztokratikus-udvari barokkot, amely elsősorban a refeudalizáció társadalmi-gazdasági jelenségével függ össze, és a polgári-népi barokkot, amelyben a világi témák a dominánsak. Egyébként pedig a barokk a XVI. században induló és a XVII. században kibontakozó Ellenreformáció jellegzetes művészete, amelynek fő székhelye és kisugárzási pontja a pápai Róma volt.

2. *Ecclesia triumphans*

A barokkra jellemző stílusjegyek a Reformáció és az Ellenreformáció egymással szembeni küzdelme során alakultak ki. A keresztény világ egysége ugyanis a XVI. század közepére, az első szkizma után négyszáz évvel, újból veszélybe került. Luther Márton 1517. október 17-én függesztette ki a wittenbergi katedrális ajtajára nevezetes 95 pontját, amely a Reformáció kezdetét jelentette. Új egyházi ideológia volt szíletőben, amelyet hamarosan osztott az észak-európai államok egy jelentős része (Németország, Svájc, Anglia, Dánia, Norvégia, Svédország, Csehország, Finnország. Bach maga is az

eisenach-i lutheránus iskolába járt) és terjedőben volt Dél és Nyugat (Franciaország) felé is. 1534-ben hozta létre a baszk katonatisztból lett szerzetes, Loyolay Szent Ignác saját rendjét Rómában, a Societas Jesu-t (Compagnia di Gesu), amelyet 1540-ben a pápa hivatalosan is elismert. A Jezsuita Rend tagjai a római pápának kijáró teljes engedelmes-ség jegyében kezdték meg a katolikus tanokat hirdető tanítómunkájukat, amellyel elju-tottak nemcsak Európa legtöbb országába, hanem Ázsiába és a tengerentúlra is. A Jezsu-ita Rend tagjaitól katonás fegyelmet és tökéletes engedelmességet követelt meg, mintha holttest lenne („sicut cadaver”). A jezsuiták sokoldalúan képzett szerzetesek voltak, akik ismereteiket a reformáció megállítására, a katolikus hit megerősítésére és missziós jellegű terjesztésére fordították. A Cinquecento végén bekerültek számos európai fejedelmi ud-varba és így alkalmuk nyílt a politikai és kulturális élet befolyásolására. Magyarországra az első jezsuiták 1560-ban érkeztek és Nagyszombatban megalapították a jezsuita kollé-giumot. A Seicento elején (1621-ben) csatlakoztak a katolikus tanok hírdetéséhez és ta-nításához a spanyol származású Kalazanci Szent József alapította *piarista rend* (a kegyestanítórend) tagjai.

Ebbe a katolikus expanziós folyamatba szervesen kapcsolódott be a 18 évig tartó (1545-1563) *Tridenti zsinat* (Trident ma Trento), amely a rohamosan terjedő Reformáci-ónak kívánt gátat vetni. A Reformáció által újrafogalmazott és támadott tételekkel kap-csolatosan a zsinat védelmezte és megerősítette a korábbi katolikus álláspontot (a kinyi-latkoztatás forrása a Szentírás és az apostoli hagyomány, a Vulgata bibliafordítása hiteles, a szentségek száma hét, védte a bűcsű intézményét, de elutasította a bűcsűcedulák árusí-tását és elindította a Mária-kultuszt, stb.). A Tridenti zsinat határozatainak nagy része a papság életmódjának megreformálásával foglalkozott: a püspököknek és a papoknak székhelyükön kell tartózkodniuk, rendszeres hitoktatást és prédikációt kellett tartaniuk, papnevelőintézetek és új liturgikus könyveket kell létrehozni. A zsinat 1563-as dekrétuma helyeselte, sőt megkövetelte és előírta a szentképek tiszteletét, a szentek életének, mártí-romságuknak (különösen a pápaságot megtestesítő Szent Péter kultuszának) a szüntelen felidézését és ábrázolását. A barokk művészetben ezért láthatjuk a víziók, a csodatételek, az eksztázis jeleneit. A Tridenti zsinat rendelkezései egészen a II. Vatikáni zsinatig ér-vényben maradtak.

Megindult tehát a katolikus egyház diadalmenete, amit a képzőművészet is szeretett volna megjeleníteni. A diadalmas egyház (Ecclesia triumphans) gondolatát ábrázolja *Ru-bens* képe, *A katolikus egyház diadala* (1628). A képen Rubens a barokkra mindenben jellemző lendületes, szinpadias, allegorikus formában mutatja be az Ellenreformáció dia-dalmenetét (5). Az anyaszentegyház harci szekéren tér vissza, mint hódító hadvezér, ma-gával sodorva és eltiporva mindazokat, akik a katolikus egyház ellenségei. Az egyházat szimbolizáló nőalak kezében a szent szakramentum látható, amelyből dicsőség és hata-lom sugárzik. Megjelenik a képen a pápai tiara és Szent Péter kulcsa, amelyek a pápa mindenhatóságát fejezi ki. Az egész kép csupa kavargás, amelyen a befogadó szeme szinte maga is végtelen hullámmásban haladhat végig, mert hiszen a képnek – a rene-szánsz képek többségétől eltérően – nincs egyetlen középpontja.

Ez a küzdelem Reformáció és Ellenreformáció között, amit Rubens képén láthatunk, valójában számos következménnyel járt és ezek között a barokk csak az egyik jelenség. Megfigyelhető a Seicentóban a polgárság jelentős, igaz: átmeneti meggyengülése, a köz-ponti hatalom megerősödése, a katolicizmus fogalmának és kereteinek megváltozása (például Rotterdami Erasmus valamennyi művét indexre tették). A hitbuzgalmi iratok ki-

adását erőteljesen szorgalmazták, megújították az inkvizíció intézményét. III. Pál pápa 1542-ben létrehozta a „római inkvizíciót” (Sant’Uffizio), amely majd elítéli és elégetti Vanino Vaninit és Giordano Brunót, a természet racionalista és materialista értelmezéséért. Nagy fontosságúvá vált a propaganda, a meggyőzés, a rábeszélés. Ez nem annyira a gondolatokra, hanem inkább az érzelmekre akart hatni. Újfajta ikonológia volt kialakulóban, amely szükség szerint kombinálta a reális és illúziós elemeket, a szimbólumot, az allegóriát. Tehát így függ össze a valóság megváltozása és a művészetek formaváltozása.

3. Istenkereső filozófusok

A XVI. és főként a XVII. századi európai filozófusok mindegyike valamilyen formában kapcsolódott a vallási problematikához (6). A racionalizmus legfőbb képviselője, René Descartes a jezsuiták La Flèche-i kollégiumában tanult, 1623-ban elzarándokol Loretóba, mert a szent szűz megszabadította kételyeitől. Filozófiájában mind a külvilágot, mind istent végső, ontológiai bizonyosságnak, *idée innée*-nek (velünk született eszmének) tartja. A németalföldi filozófus, Benedictus Spinoza szerint csak egy szubsztancia van, a *Deus sive natura sive substantia*. Olyan filozófiát dolgoz ki, amelyben – igazi panteistához méltóan – jól megfér együtt a valóság a maga naturalisztikus létezésében és Isten, akit értelmileg kell szeretni. A lipcei születésű filozófus, Leibniz, protestánsként is a kereszténység egységéért fáradozik. Legnagyobb szabású műve az Isten bizonyításokat is tartalmazó Teodicea (1710). A jezsuiták ellenfele volt a francia Pascal, akinek a főműve az *Apologie de la religion chrétienne* befejezetlen mű. Ennek részleteit ismerük *Gondolatok* címmel, amelyben Pascal azt írja: „nádszál az ember, de gondolkodó nádszál”, isten pedig rejtőzködik: *Deus absconditus*. A kor szellemiségét árasztja Vico *Új tudomány* című műve is, amelynek címlapján a tudás barokk stílusú allegóriája látható: Homérosz, az ember felé istentől árad a fény (7).

4. Anyag, mozgás, tér és idő a barokkban

Nem szabad továbbá elfeledkezni arról, hogy a barokk kort megelőzően és vele párhuzamosan olyan tudósok éltek és dolgoztak, mint Kepler, Kopernikusz, Galilei és Newton, akik új - mostmár tudományosan is megalapozott - világképet dolgoztak ki. Ekkor került az érdeklődés középpontjába az anyag, a mozgás, a tér és az idő filozófiája, a tömeg, a gravitáció kérdése, s a tudósok mindezekről a fogalmakról és jelenségekről az új tudományos műszerek, a távcső, a mikroszkóp segítségével egyre pontosabb képet kaptak.

A barokk művészet, a festészet, a szobrászat, az építészet, a díszítőművészet érzelte egyrészt a társadalmi nyugtalanságot (ne feledjük: ez a vallásháborúk kora is), az ezt kiküszöbölni igyekvő törekvést, a földrajzi és társadalmi horizont kiszélesedését és ugyanakkor bizonyos fokú beszűkülését, a propaganda, az érzelmekre való ráhatás igényét és mindenek előtt az Ellenreformáció előrehaladásának, a Reformáció visszaszorításának szükségességét. Másrészt akart is annak érdekében valamit tenni, hogy meggyőzze a kor társadalmát, az embereket eszméinek igazáról. S kultúrfilozófiájában ezért érvényre akarta juttatni az Ellenreformáció mellett a kor filozófiájának, tudományának számos eredményét. A barokk kor műalkotásain ezek az intenciók ismerhetők fel.

4.1. Anyag, test

Ami az anyag és a test problematikáját illeti, a barokk alkotásokon az egyik leginkább feltűnő jelenség a terjengősség, a hatalmas méretek, a monumentalitás, amely az egyház, a katolicizmus, valamely uralkodóház, vagy polgári család hatalmát volt hivatva kiemelni. Súlyos tömegeket láthatunk például a Vignola által megrajzolt és a későbbi barokk építkezés mintájának számító római templom, a Chiesa di Gesù homlokzatán és belsőjében, vagy Borromini több alkotásán, különösen a nevezetes San Carlo alle Quattro Fontane templomon. Az anyagok gazdagsága tárul elénk sok építményen, festményen, alakon. Nagyon lényeges a barokkban az anyag életszerű vagy éppen illuzionista ábrázolása. Az előbbire példa a római Chiesa di Sant'Agostino templomban található Caravaggio-festmény, a *Loretói Madonna* vagy más néven a *Madonna dei pellegrini* (1602). Az utóbbira példa az udinei székesegyházban található függöny, amely bár kőből van, mégis azt a benyomást kelti, hogy brokát. Az illúzió keltés több módszere is ismeretes volt ebben az időben. Például, hogy a képen látható alak mindig a befogadó felé fordul, vagy hogy alacsony építész paloták mennyezete az égbé látszik nyúlni. Ez a barokkra jellemző ún. *trompe-l'oeil* (szemtévesztő) technika. Gyakran ábrázolják úgy az anyagot, mintha az képes lenne legyőzni a gravitáció erejét (például képes egy oszlop vagy egy ember repülni).

4.2. Mozgás, csavarodás

A barokk alkotások fontos jellemzője a mozgás, a csavarodás, a hullámozás. Annyira így van ez, hogy szinte nincs is bennük nyugvó vonal. Erre a legkiválóbb és legsikeresebb olasz barokk szobrász és építész, a Szent Péter tér oszlopsorának megalkotóját, Berninit hozzuk fel példának. A Piazza Navonán található *Folyó szökőkút* (Fontana dei Fiumi) legismertebb alakja a Dunát megszemélyesítő férfialak erő sugároz csavarodásában, az egész szökőkút pedig mozgalmasság, hullámozás. Mily nagy különbség látható a Bernini által készített Dávid és Michelangelo Dávidja között. Amíg ez utóbbi harmonikus tartásban áll, addig Berninié csavarodik, feszül, mozdulata a pillanatot örökíti meg. Hasonlóképpen *Apollo és Daphné* című szobrához, ahol a mozgást és az átváltozást ábrázolja a művész. A barokk alkotásokon szinte csak ferde, görbe vonalakat, hajlított felületeket látunk. Jellemzőek még rájuk a heves mozdulatok, a dinamikus formák. A mozgás érzékeltetése érdekében a barokk művészet gyakran ábrázol állandóan átalakuló természeti jelenségeket, felhőt, folyót, vízesést, lángot, tüzet, szelet. Az élet szerintük vagy álom, esetleg tovatűnő szivárvány, vagy naplemente, mint Claude Lorrain művein. Az irodalmi alkotásokban az alakok gyakran álöltözetet viselnek, az álhatatlanság jellemzi őket.

4.3. Tér és távlat

A nagy méretekkel, monumentalitással függ össze, hogy a barokk művészet egyik legfőbb sajátossága a távlat, a mélység érzékeltetése. Nem ritka a horizontig húzódó vagy az ég végtelenjébe tartó jelenetek ábrázolása. Ennek igen jó példái Tiepolo mennyezetfreskói, amelyek az – olykor igen merész – rövidülés technikájával olyan allegorikus vagy bibliai jeleneteket mutatnak be a nézőnek, amelyek az egekig tartanak. A horizont kiszélesedése összefügg a távoli földrészek, tájak, népek felfedezésével is. Olykor valóban mérhetetlen távolságok tárulnak elénk az alkotásokról. Nagyon érdekes és gyakran

használt barokkos megoldás, hogy a falfestmény egyes részletei belépnek a valóságos térbe, azt az illúziót keltve, hogy a szemlélő maga is aktív részese az eseménynek.

4.4. Idő és pillanat

Mindezzel összefügg, hogy a barokk az idő kifejezése során előszeretettel mutatja a világot mulandónak, elröppenő pillanatnak. Következik ez abból a korra és vallására általában is jellemző felfogásból, hogy az ember a földön csak átmeneti lény, futó árnyék, olyan állandóan változó és hullámzó entitás, mint a hajladozó nádszál. Az elröppenő pillanat miatt a barokk erkölcsi felfogásában gyakran érvényesül a *carpe diem* mentalitás, az emberi test és alak gyakran erotikába hajló naturalisztikus megjelenítése.

* * *

A barokk kultúra filozófiája tehát annak ellenére, hogy igen jelentős különbségek észlelhetők a Seicento korában az egyes országok, egyes művészeti ágak között, mégis egységes. A komplexitás ebben az esetben sem zárja ki az egységességet. Jól kirajzolód-
nak ugyanis a barokk művészetben azok az általános tendenciák, amelyek szinte valamennyi, e korban született alkotást áthatják és direkt vagy áttételes módon kifejezik az Ellenreformáció eszmeiségét.

Jegyzetek

1. B. Croce: *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1942. Laterza, 46. old. és 473. old.
2. H. Wölfflin értelmezését és a barokk stílus jellemzését lásd: Bán Imre: *A barokk*, Budapest, 1968. Gondolat kiadó, 11. old.
3. Szigethi Ágnes: *Itáliai Seicento festészet. Barokk Csarnok*. Budapest, é.n. Szépművészeti múzeum. 1. old.
4. Lyka Károly: *A művészetek története*, Budapest, 1965. Képzőművészeti Alap Kiadó-vállalata, 145. old.
5. H. Chadwick - G. R. Evans: *A keresztény világ atlasza*, Budapest, 1993. Helikon, 109. old.
6. Erről lásd Turay Alfréd: *Istent kereső filozófusok* (Budapest 1990. Az Apostoli Szent-szék Könyvkiadója) című könyvét.
7. Ennek a könyv címlapján található allegorikus képnek nemcsak a Vico-féle értelmezése lehetséges, hanem ellenkezője is: azaz a fény Homérosztól árad isten felé, azaz az ember van a világ középpontjában. Erről lásd tanulmányomat: *Medium te mundi posui. Vico interpretato da Enzo Paci*. in: *Vico e Gentile*, Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma, 1995. Roma.

COMENIUS ÉS A SÁROSPATAKI KÖNYVKIADÁS

Comenius Amos János 1592 március 28-án született Morvaországban. Szülei a Cseh testvérek vallási csoport tagjai voltak, akiknek körébe Comenius is belépett. Külföldi tanulmányai befejeztével, 24 éves korában pappá szentelték. Papi munkája mellett figyelve egyre inkább az oktatás felé irányult, amely ebben a korban siralmas állapotban volt. Csak a fiukat tartották érdemesnek arra, hogy oktatást kapjanak, de a szegénynek született fiúk is ki voltak ebből szorítva. A latin nyelvre épített oktatás nehézkessé tette a tanulást, nem törődtek azzal, hogy a gyermeket fokozatosan vezessék el az egyszerűbb ismeretektől a bonyolultabbakig. A fegyelmezés szigorú volt, nem egyszer brutális eszközökkel éltek a tanítók. Simon Laurie skót pedagógus egyszer úgy jellemezte a XVII. századi iskolákat, mint amelyekben rendszertelenség uralkodik, s az unalom ver tanyát. Az iskolákat igen találó elnevezéssel az „elme vágóhídjainak” titulálta.

Comenius is fellelme a hangját az oktatás megreformálásáért, olyan rendszert javasolt, amely a tanulást érdekessé teszi. Oktatási rendszerét pampaediának nevezte, amelyvel célja az „egyetemes műveltség” átadása volt. Úgy vélte, hogy a gyereket lépésről lépésre kell megtanítani az alapismeretekre, s legfőképpen az anyanyelvén kell tanítani. Az oktatás legyen játékos, gyakorlatias, mindezzel a szellemi és erkölcsi tökéletesedést lehet szolgálni. A műveltség anyagát össze lehet válogatni úgy, hogy „a világban uralkodó harmóniát” tükrözze. A műveltség nemcsak az irodalmi, művészeti és tudományos ismeretek összessége -felfogása szerint-, hanem együttélések, viszonyulások, viselkedési normák, működési mechanizmusok rendszere. Ez a feltétele emberek, intézmények, országok, nemzetek együttműködésének.

Comenius Heidelbergben töltötte tanulóéveit, ahol szoros szellemi kapcsolatba került a korszak elismert tudósaival, többek között Alstediusssal, de hatott rá Descartes gondolkodásmódja és Hartlib bölcselése is. Mindezek a tanok világképének szerves részévé váltak, s pedagógiai gondolatait is megtermékenyítették.

Comenius tanításról szóló művei közül először „A gyermekkor iskolája” című munkáját adták ki, amely 1630-ban látott napvilágot. Ezt követték további pedagógiai munkái, latin nyelvű könyvei, panszofikus gondolatait a gyakorlatba átültető tankönyvei. „Orbis Pictus” c. művét közel 200 évig használták Európa iskoláiban. A könyvnek bilingvis, trilingvis változatai is voltak, sőt már Comenius korában négy nyelvű változat is napvilágot látott. Ezek a könyvek annak a szellemiségnek a tükrözői, amelyek a „szellem napvilágát” akarják meghonosítani a XVII. század brutális, háborúkkal terhelt valóságában. A megpróbáltatások és a megmérettetések korában is azt próbálja bizonyítani, hogy a nemzeti lét alappillérei az anyanyelv, a megértés és a műveltség. Ezek az nemzetek együttélésének feltételei. Anyanyelv nélkül az ember olyan, mint a gyökértelen fa. Ugyanakkor azt is megfogalmazza, hogy aki a másikat nem érti meg, önmagát ítéli kitesztettségére.

Comenius az oktatást az emberiséget egymáshoz közelebb hozó erőnek tekintette, az volt a meggyőződése, hogy az egyetemes műveltség segíthet megőrizni a világbéket.

Comenius bölcséleti világképét természettudós-filozófus természetlátása határozza meg. Megjelenik gondolkodásmódjában a reneszansz univerzalizmus, de megtaláljuk a barokk enciklopédizmus jellemző jegyeit is. Nem véletlen, hogy nyelvű könyvei tuda-

mánytárak is egyben, enciklopédikus ismeretanyagot közölnek. Munkásságára jellemző, hogy keveredik benne a nagyformátumú, rendszerező tudós globális gondolkodásmódja, aki kora tudományosságának jó ismerője, és az óvatos újító, akinek műveltségfelfogásában megfér a tudás és a helyesen értelmezett hit, a lelkiismeret szabadsága.

Comenius kora egyik legátjékozottabb egyénisége volt. Kiterjedt levelezést folytatott Európa szinte minden országában élő barátaival. A Westfáliai béke után - jóllehet a világon mindenfelé hívják-, úgy dönt, hogy Rákóczy György és Lórántffy Zsuzsanna meghívására elfogadja a sárospataki kollégiumban felkínált állást. 1650 novemberében érkezik meg, s ott tölt négy évet, hogy a fejedelmi kérésre megreformálja az oktatást. Több írása utal arra, hogy döntésében a Westfáliai béke miatti elkeseredése is közrejátszott, hiszen úgy érezte, hogy hazája és a hitebeliek az abszolút vesztesei a harmincéves háborút lezáró békének. Olyan békét képzelt el, amely az emberek kölcsönös megértését, egész Európa békéjét jelenti. S ehhez a legfőbb eszköznek – talán kissé utópisztikusan – az egész társadalom nevelését tartja. Az ifjúság helyes nevelését az egyetemes műveltség megvalósítása útján képzei el.

Comenius Sárospatakra úgy jött, mintha „haza jönne”. Ez nemcsak gesztus a részéről, hanem -mint művei tanúsítják- igazi érzés. „Gentis felicitas” c. beszédében így ír: „Ha ti hunjaim tudtok élni tehetségekkel, bölcsesség dolgában Európa egy népénél sem leszte hátrább”.¹ Lelkesítő szavaiban egyrészt atyai gondoskodás, másrészt szimpatizáló azonosulás figyelhető meg. Talán őseinek magyarokkal való kapcsolata, esetleges magyar származásra utaló családneve „Szegecs, a nivnicei” -ahogyan némelykor aláír-, is erősítik ezt.²

„A lelki tehetségek kiműveléséről”³ szóló 1650-ben elmondott beszédében szembeállítja a műveltséget és a barbárságot, s a tehetségek kiműveléséről beszél, hiszen el kell érni, hogy mindenki, aki „embernek született, tanuljon meg emberként élni”. A „Schola Ludus” előszavában megfogalmazza az iskola feladatát: Az iskola az „emberség műhelye”, az élet „előjátéka”. Itt kell előkészíteni a gyermeket arra, hogy társadalmi szerepeiben meg tudjon felelni az elvárásoknak. A permanens nevelés gondolatát is megfogalmazza, amelyet az iskolának kell megalapoznia. „A nagyfényű pataki iskola szervezete” c. munkájában az iskola közvetlen céljáról így szól: „Sapere, agere, loqui”, vagyis bölcselkedni, cselekedni, beszélni.

Sárospataki újtásai közül a legfontosabbak: a fogalmak rendszerbe foglalása, a szavak és dolgok egymásra vonatkoztatása, az érzékekre való hatás, a szemléltetés, a természetesség, az életközelség, a hasznosság, a cselekvés és öntevékenység, a játékoság.

Comenius számára a fejedelmi támogatáson kívül az is vonzó Sárospatakon, hogy nyomda működtetésére is van lehetőség – hiszen a helybéli könyvnyomtatásnak vannak előzményei –, s így művei közvetlenül kinyomtathatóak, s az oktatásban használhatóak.

A sárospataki nyomda működése az iskola történetéhez kapcsolható, létrejötté szorosan összefügg a pataki kollégium szellemiségével, és pártfogóinak áldozatkészségével.⁴ A

¹ Comenius: De gentis felicitatis Oratio. In.: Rácz Lajos: Comenius Sárospatakon. Budapest, 1931. 234. p.

² V.ö.: Bakos József: Comenius és a magyarok. In.: Comenius és a magyar művelődés. Bibliotheca Comeniana V. Magyar Comenius Társaság. Sárospatak. 1994. 30-34. p.

³ Comenius: De cultura ingeniorum oratio In.: Bibliotheca Comeniana II. 1988.

⁴ A sárospataki kollégium alapítása Perényi Péter földesúr nevéhez fűződik /1531/, 1566-ban az iskolát magasabb szintű iskolává nyilvánították, a XVII. század első felében már kollégiumként emlegetik.

kollégium 1630-1660-ig terjedő korszakát a „fejedelmi pártfogók korának” nevezik, mivel az iskola I. Rákóczi György és felesége, Lórántffy Zsuzsanna kiemelt figyelmének örvendett.

„...Az pataki scholára s annak javára senkinek meg nem engedjük nagyobb vigyázása s gondja legyen nálunknál...”⁵

Tekintsük át dióhéjban, hogyan is vált Patak nyomdakellyé.

A fejedelem a gyulafehérvári iskola példáját követve, amely szerint egy iskola felvirágzása a kiadott könyveken is múlik, nyomda alapítására szánta el magát. Eddig az ideig Kassán, Bátfán, Lőcsén és Debrecenben, esetleg Nagyváradon jelentek meg művek, de megesett, hogy a professzorok és a peregrinus diákok munkáikat külföldön nyomtatták ki.

Érdekes, hogy - jóllehet az 1630-as években még nincs Patakon nyomda, de mintegy „átrakó állomása” a betűanyagnak, amelyet a közeli - távoli nyomdahelyekre szállítanak. A fejedelem nyomdaalapító tevékenységében Debreczeni Tamás⁶ segédkezett, aki igyekezett nyomtató legényt találni. Több próbálkozásáról tudunk, de nagyon nehezen sikerült „megfelelő” embert találni a tipográfiához. Végül átmenetileg egy betűöntő műhelyt állítottak fel az 1630-as évek végén, amely nagy intenzitással működött.⁷

1648-ban meghalt I. Rákóczi György, s ezzel a pataki nyomda igazi nagy patrónusát veszítette el. A fejedelemasszony azonban továbbra is támogatta a pataki kollégiumot, annál is inkább, mivel 1649-ben kisebbik fiával, Rákóczi Zsigmonddal Sárospatakra költözött.

A magyar puritánusok, köztük Medgyesi Pál és Tolnai Dali János⁸ a nyomda szorgalmazói, hiszen úgy gondolják, hogy hittételeiket is így tudják majd jobban terjeszteni. A nyomda azonban akkor indul meg, amikor többszöri kérés után Comenius Amos János végre igent mond, és 1650-ben Patakra érkezik. Magával hozza Renius Györgyöt, aki a nyomda első igazi mestere lesz. Valóban jó szakember, így tehát igen megbecsülik, conventiojáról Rákóczi Zsigmond pontosan rendelkezik.⁹ Első munkája Comenius beköszöntő beszéde volt,¹⁰ „A lelki tehetőség kiműveléséről” című, amelyet másik két beszéddel együtt adott ki a fejedelmi nyomda: „A könyvekről, az értelmi képzés fő eszközeiről”; „A háromosztályos latin iskola terve” címmel. Címlapján Comenius emblémája és jelmondata:

„Minden a maga törvénye szerint történjék; távol legyen az erőszak a dolgoktól.”¹¹

A nyomda első hat évében kizárólag Comenius könyveit adják ki. Így pl. a „Vestibulum” c. nyelvkönyvet, amely az 1648-ban Lesznóban kiadott kötet javított kiadása, s amelyet 1657-ben Lőcsén adnak ki magyar nyelven, s harmadik, negyedik kiadása ismét a pataki nyomda hírnevét öregbíti. Comenius könyveinek olyan nagy a keletje, hogy a „Janua” 1652-ben három kiadást ér meg. A könyv összes magyarországi kiadásainak száma: 31.

⁵ I. Rákóczi György levelezése Tolnai István sárospataki pappal. Protestáns Egyházi és Iskolai Lap. 1875. 1442. p.

⁶ Debreczeni Tamás A Tokaj-hegylajai Rákóczi birtok prefektusa

⁷ A később meginduló pataki nyomda szinte teljes betűkészletét itt állították elő, az adatok szerint az őlmot Krakkóból szereztek be.

⁸ Medgyesi Pál I. Rákóczi György udvari papja, Tolnai Dali János a Schola Patakiensis professzora

⁹ Az első pataki typographus fizetése nagyjából megegyezett egy várbeli másodkapitány fizetésével.

¹⁰ De cultura ingeniorum

¹¹ OMNIA SPONTE FLUANT; ABSIT VIOLENTIA REBUS



Comenius igen nagy gondot fordít a nyomda működésére, így a fejedelmi pártfogók segítségével a pataki nyomda a korszak egyik legjobban felszerelt, tipográfiailag bravúrokra is képes, kiváló tipográfust alkalmazó könyvkiadója. A nyomda felszereléséről igen pontos leltár maradt fenn 1666-ból, amely jelzi, hogy Comenius ottlétekor mire volt képes a nyomda. Gazdag betűanyag, az ún. „czipfrák”, két prés, sok nyomdai szerszám, betűszedő vas, ellentétben a korabeli nyomdákkal, amelyek rendszerint fából készült szedőfát használtak. A könyvkötő műhely a legkorszerűbb igényeknek is eleget tudott tenni, talán az egyik legjobb volt az országban. Az is külön érdekes, hogy a nyomda fel volt szerelve héber és görög betűkkel is. Összehasonlításképp: a jóval nagyobb debreceni nyomda nem rendelkezett ilyenekkel. A kötetek díszítése nem gyakori ebben az időben, nem igen használják a „czipfrákat”.

Renius György nyomdász tevékenységére a gyors, körültekintő munka jellemző. Műfajukat tekintve, főleg tankönyveket ad ki. 1652-ben Comenius tankönyveit nyomtatja ki: a Janua, Atrium és Vestibulum címűeket. Comenius régi terve, hogy tankönyveit képekkel illusztrálja, hiszen ezzel több érdeklődőre hatva könnyebbé teheti a tanulást, nem sikerül, mivel Patakon nem talál fametszőt. Ez majd később az Orbis Pictus kiadásakor sikerül.

Tankönyveken kívül pedagógiai munkáit¹² is kinyomtatták, továbbá a tanuló ifjúság számára írt nevelő célzatú művei¹³ is megjelentek. Mivel látta, hogy a tanuló ifjúság szívesen olvas, kiadta humanista szerzők műveit is, saját előszavával látva el azokat. Így jutottak hozzá a pataki diákok Erasmus, Fortius műveéhez. Comenius az igazán jó művek olvasását fontosnak tartotta, s ezért például, hogy az olvasásra ösztönözzön, attól sem riadt vissza, hogy Fortius némely könyvét „ingyen” osztogassa.

A legnagyobb vállalkozás Comenius: „Orbis Pictus” c. művének kiadása lett volna, amelynek nyomtatását el is kezdték, de Comenius Sárospatakról való távozása miatt csak egy ívnyi jelent meg belőle. A teljes mű 1658-ban jelent meg Nürnbergben: Orbis Sensualium Pictus címmel, ragyogó, illusztrált kiadásként.

A műfajokról szólva a pataki nyomda számos teológiai művet is kiadott, nem ritkán hitvitázó beszédek, de van a kinyomtatott művek között latin nyelvtan is. A történelem és a irodalom ebben az időszakban csak - egy - egy művel jelenik meg.

Comenius 1654-ben hagyja el az iskolát, a nyomdász még marad, de 1656-ban Renius György is eltűnik Patakról¹⁴ – sorsáról nem tudunk –, de olyan nyomdát hagy hátra, amely a korabeli legmagasabb színvonalon képes dolgozni. Húsz latin és tíz magyar nyelvű könyv marad utána.

Rozsnyai János, a nyomda második mestere követi elődje útját.¹⁵ Ő is elsősorban tankönyveket ad ki, így többször is Comenius műveit, de most már megjelennek más szerzők, pataki professzorok írásai is, így pl. Pósházi János és Buzinkai Mihály tankönyvei, polemikus, retorikai írásai.¹⁶ A nyomdában azonban nemcsak a „felsőbb „okta-

¹² Schola Pansophica, Hoc est Universális Sapientiae Officina /1652/, Laborum Scholasticorum in Illustri Patakino Gimnasio Continuatio /1652/

¹³ Praecepta morum /1653/, Leges Scholae bene ordinatae /1653/

¹⁴ Egyes feltevések szerint Comenius után ment, mások szerint meghalt. Utóbbit az támasztja alá, hogy nevével többet nyomdaterméken nem találkozunk.

¹⁵ Rozsnyai János életútja is ismeretlen. Nem tudni, hol tanulta a mesterséget, mindenesetre kiváló tudója volt szakmájának. 1682-ben halt meg.

¹⁶ Pósházi János: Ars Catholica /1662/ Buzinkai Mihály: Institutionem Rhetoricarum Libri Duo /1658/

tás számára nyomtattak könyveket, hanem itt jelent meg 1659-ben A-Be-Ce címmel eddigi ismereteink szerinti a legrégebbi magyar ábécéskönyv. A könyv nem teljes, de a fontosabb kiadási adatok a kolofonon megtalálhatók.

Nagyszámú doktori értekezést is kiadtak Rozsnyai idejében, a peregrinus diákok rendszerint disputációikat is itt nyomatták ki.

„... a nagyobb Tanuló Ifjak külömb külömb féle matériákról rövid Dissertációkat készítettek, mellyek mindjárt kinyomtatódván, közönséges helyen megdisputáltattak, és mind a szorgalmatosságnak nagy jelei, mind a tanulásnak nagy ösztönei voltak.”¹⁷

A hitvitázó művek is jeles helyet foglalnak el a kinyomtatott művek sorában. Éles tollharc folyik ezekben az írásokban, az érvelés mesterei e művek szerzői, de az értékes gondolatok mellett nemegyszer hitbéli ellenfeleiket erősen szidalmazó stílusban is fogalmaznak a szerzők.

A Rozsnyai működtette nyomda nem marad el színvonalban elődjétől. Sőt talán még azt is mondhatjuk, hogy gondos szerkesztői munkával követi nyomon a művek megjelenését. Minden nyomdai felszerelést használ, amely a korabeli szedőműhelyekben használatos.

Lórántffy Zsuzsanna halála után a nyomda pusztulásnak indult. Egyrészt nem volt, aki szívén viselje a tanulóifjóság tankönyvvél való ellátásának ügyét, továbbá megszűnt a fejedelmi támogatás, másrészt a jezsuiták előrenyomulása miatt sűrűsödtek a felhők a sárospataki iskola és nyomda felett. A nyomdának többször menekülnie kellett, különböző helyeken raktározták a nyomda felszerelését, és elég hosszú ideig kellett várnia a „feltámadására”, egészen 1808-ig, amikor Szentes József huszárkapitány I. Ferenc császártól kiváltságlevelet kapván, újraéleszti a nyomdát.

Sárospatak mint iskola és nyomdahely, első fénykorát valóban Comenius ott tartózkodása alatt élte. Egy kiváló pedagógus-újító állította a nyomdát – segítőitársai közreműködésével – a célraorientált, hatékony pedagógia szolgálatába.

Comenius Sárospatakon olyan pedagógiai alapeszmék és gondolatok gyakorlati megvalósítására kapott lehetőséget, amely a korabeli pedagógia megújításának alapját képezte. Hatása azonban nemcsak a kortársak esetében mérhető, hanem az utókor pedagógiai törekvéseiben is nyomon követhető. Vannak követői és egyes kérdésekben más nézeteket vallók, vitájukat a máig ható pedagógiai megújulási törekvések, – amelyekben egzakt módon kimutatható a Comenius hatás – eldöntik.

Comenius pedagógiai nézetei és újításai nemcsak úttörő jellegűek voltak, hanem saját korán túlmutatóak is. Hatott a mindenkori pedagógiai gyakorlatra, s a magyar szellemi életre is. Erősítette azok véleményét, akik a reformáció óta azt állították, hogy egy nép felemelkedése „kultúra” kérdése. Az ember nevelhetőségébe vetett hit Comenius pedagógiai optimizmusának része, nem új gondolat, de felszínre hozása és hangoztatása ebben a korban merész vállalkozás. A nevelés és oktatás összekapcsolása, s ezzel az ember „egyetemes fejlesztése” pedagógiájának alfája és omegája. Ennek kísérleti időszaka volt a Sárospatakon eltöltött négy év.

¹⁷ Szombathy János: A sárospataki református kollégium rövid története. Sárospatak, 1809. p. p.

GYERMEKFELFOGÁS A BAROKK KORBAN

A gyermekkortörténet születése

A gyermekkortörténet egy új megközelítési mód a társadalomtörténet-fráson belül, amelynek kialakulása a huszadik század hatvanas éveire datálható. Célja a gyermekről alkotott felfogás, a gyermekkel kapcsolatos attitűdök és viselkedés történetének kutatása. Kifejlődése ahhoz a szélesebb folyamathoz köthető, amely a hétköznapi viselkedés történetét állította különböző diszciplínák érdeklődésének középpontjába.

Ezek közé tartozik például a mentalitástörténet, amelynek kutatása a hatvanas évektől vett nagy lendületet, mindenekelőtt *Norbert Elias* még a második világháború előtt kidolgozott civilizációelméletének újrafelfedezésének és publikálásának köszönhetően. De ide sorolható a mikrohistória is – egyik fő képviselője *Carlo Ginsburg* –, amely elemző-elbeszélő módszerével a századok során fennmaradt közvetett és közvetlen kordokumentumokra támaszkodva a hétköznapi eseményeit, szokásait, életkörülményeit, a változó szellemi miliót akarja feltárni.

A nálunk még viszonylag kevésbé ismert gyermekkortörténeti szemléletmód meghonosodása nem ment zökkenők nélkül. Legjelentősebb képviselői közé tartozott a (szakma által sokáig kirekesztett, „vasárnapi történész”-nek nevezett) francia *Philippe Ariès*. A *gyermek és a családi élet az ancien régime korában* (*L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, 1960) c. könyve a gyermek- és családtörténeti kutatások egész sorának lett ösztönzője. Nagy jelentőségű és sok vitát kiváltó tézisei szerint 1. a gyermekkel való bánásmód sokkal inkább a társadalmi, mint a természeti feltételek függvénye; 2. a gyermekkor mint megkülönböztetett életkori szakasz csak a polgárosodás kezdetétől határolódik el.

Ariès elmélete heves vitát váltott ki a gyermekkortörténet más kutatóiból. Az eltérő koncepciók között szerepel, hogy a szülői szeretet az embernél biológiailag determinált, ezért egyetemes (*Linda Pollock*), a középkori nevelés közelebb állt a maihoz, mint a XIX. századi bármelyikhez (*Shulamith Shahar*).

Ariès munkásságával párhuzamosan publikálta kutatócsoportjának eredményeit az amerikai *Lloyd deMause* „*The History of Childhood*” című gyűjteményes kötete (1974) nagylélegzetű bevezető tanulmányában a gyermekkor emancipálódásának egy sajátos, mélylélektani alapokon nyugvó értelmezését vázolta föl.

A könyv bevezető tanulmányában deMause szívemarkoló sorokkal ecseteli a régi gyermekek szenvedéseit: „A gyermekkor története rémálom, amelyből most kezdünk felébredni. Minél jobban visszafele haladunk a történelmi korokban, annál több jelét találjuk a gyerekek elhanyagolásának, ... és annál nagyobb a valószínűsége, hogy a gyerekeket megölték, kitették, kínozták, vagy szexuálisan bántalmazták.” (deMause 1977, 12). (Nem véletlen, hogy a könyv német fordítása a következő, igen kifejező címmel jelent meg 1977-ben: „Hört ihr die Kinder weinen? Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit” – azaz: Halljátok a gyermekek sírását? A gyermekkor pszichogenetikus története.)

Az egyes történeti korok gyermekfelfogását elemző tanulmánykötet bevezetőjében deMause egy lassú, de következetes fejlődési folyamatot vázol fel, amely szerint a gyer-

mekkor története a felnőtt és a gyermek egyre szorosabb közeledése egymáshoz. A történelmi korokon átfelvonó fejlődés következtében általános javulás következett be a gyermekkel való bánásmódban, mivel a szülők egyre alkalmasabbakká válnak rá, hogy megfelelően reagáljanak gyermekeik szükségleteire (Vajda 1997, 290-291).

DeMause alapvetően mélylélektani ihletettségű elmélete szerint három olyan alapvető reakciótypus létezett a történelem folyamán, amellyel a szülők gyerekeikkel kapcsolatos attitűdje leírható:

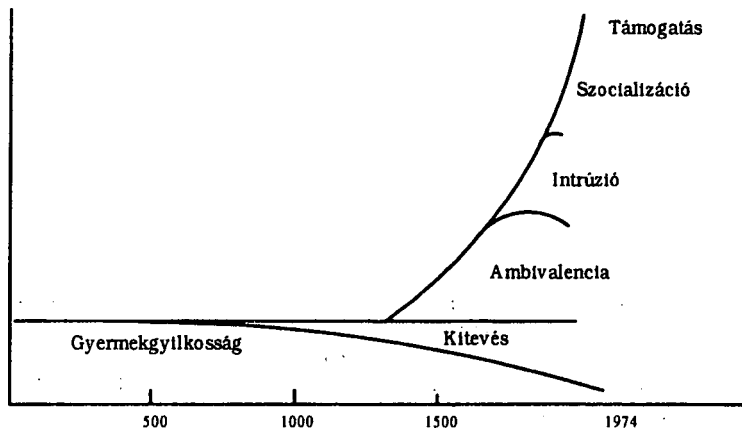
1. Projektív (kivetítő) reakció (projective reaction): Az anyák saját tudatalattijukból táplálkozó féltelmeiket, szorongásaikat vetítik újszülött gyermekükre.

2. Fordított reakció (reversal reaction): A gyerek ekkor sajátos „felnőtt-alakként” szerepel, olyan figuraként, aki a szülők saját gyermekkorában fontos szerepet játszott.

3. Empatikus reakció (emphatic reaction): A szülők ebben az esetben az empátia révén „belehelyezkednek” gyermekük szükségleteibe, és megkísérlik kielégíteni azokat. (DeMause, 1977, 20.)

A projektív és a fordított reakció gyakran együtt lépett fel a régmúlt korokban, és ez egy sajátos „kettős-gyermekképhez” vezetett. A szülők számára a gyerek egyrészt úgy jelent meg, mint a felnőtt rávetített ellenséges érzelmeinek és kívánságainak „lerakódóhelye”; másrészt viszont úgy is tekintettek rá, mint egy-egy anya- vagy apafigurára, azaz saját szülei megtestesítőire. Így lett a gyerekből egyszerre gyűlölt és szeretett személy (DeMause, 1989, 21.).

Az amerikai pszichohistorikus teóriájának legismertebb eleme a szülő-gyermek kapcsolat fejlődését szemléltető ábra. Ezen az egyes történelmi korszakokra vetíti ki a három alapvető reakciótypust úgy, hogy azok mindegyike domináns módon meghatározza az egyes időszakokat:



1. ábra: A szülő-gyermek kapcsolat evolúciója. (DeMause (1977) nyomán.)

Az ábrán bemutatott fejlődés a gyermekek meggyilkolásától az elfogadó, támogató attitűd térhódításáig terjed, ennek egyes lépcsőfokai a következők:

1. Gyerekgyilkosság (Az antikvitástól kb. Kr. u. 4. századig terjedő időszak): A szülők gyakran úgy szabadulnak meg a gyerekeikkel szembeni gondozási kötelességüktől, hogy a tudatalattijukból származó szorongásaikat és félelmeiket vetítik ki rájuk. Gyakori a gyermekgyilkosság, a kisdetek szakrális áldozatként való meggyilkolása. (Ilyen áldozat bemutatására került sor Karthagóban Kr. e. 210-ben, amikor a város falai alatt álló ellenséges hadaktól való megmenekülés reményében, az istenek engesztelésére 200 nemesi származású kisgyermeket áldoztak fel.) Emellett gyakori volt a gyermekekkel szembeni szexuális visszaélés, ez – deMause szavaival élve – a „fordított reakció” megletére utal a szülő-gyermek kapcsolatban.

2. Kitevés (4–13. század): Miután a szülők felfedezték, hogy gyermekeik saját lélekkel megáldott teremtmények, csak úgy szabadulhattak meg saját kínzó projekcióiktól, hogy gyermekeiktől megszabadultak: szoptatós dajkához adták, kolostorba küldték, nevelőszülők gondjaira bízák, szolgának adták, szélsőséges esetben – főleg a leánygyermek – elhagyták („kitevés”, depositio). A gyerek gyakran mint a gonosz megtestesülése jelent meg szülők tudatában, mindennapos volt a gyerekek verése.

3. Ambivalencia (14–17. század): Mivel még él a hiedelem, hogy a gyermek lelke a szülők kivetített bűnös tudattartalmainak „lerakódóhelye”, a szülők egyre nagyobb gondot kezdtek fordítani gyerekeik nevelésére, testük és lelkük alakítására. Úgy tekintettek a gyerek testére és lelkére, mint alakítható (és alakítandó) viasztömbre. A tizennegyedik századtól kezdve egyre gyakrabban jelennek meg gyermekek neveléséhez, „vezetéséhez” tanácsokkal szolgáló útmutató könyvek (regimen). Ezzel párhuzamosan – a moralista szerzők és egyes vallási irányzatok hatására – a tizenhetedik századra megszületik az „ártatlan gyermek” mítosza is. E két tendencia ütközőpontján a szülő-gyermek kapcsolat- távolságtartás és a kötődés ambivalenciája lesz jellemző.

4. Intrúzió (behatolás, birtokbavétel)¹⁸ (18. század.): DeMause szerint ekkor már vége a szülői félelmek projekciálásának, akik ettől fogva arra töreksenek, hogy minél közelebb kerüljenek gyermekeikhez, s birtokba vegyék lelkük legmélyebb rétegeit is. A szülői kontroll egyre áthatóbb lesz, a gyerekeket korán engedelmisségre szoktatják, de már nem verik őket öncélú rendszerességgel. Erre a korszakra a gyermekgyógyászat fejlődése jellemző, ami a tizennyolcadik századra a gyermekhalandóság csökkenését eredményezte.

5. Szocializáció (19–20. század közepe): Ekkorra már nem a gyerek akaratának minden áron való megtörése a cél, hanem az, hogy önként alávesse magát az együttélés normáinak, zökkenőmentesen beilleszkedjék a társadalomba. A tizenkilencedik században már az apák sem „alkalmi vendégek” a gyermeknevelés terén, egyre többször kapcsolódnak be fiaik és lányaik nevelésébe.

¹⁸ Az „intrúzió” eredetileg a geológiában használatos kifejezés. Jelentése: a magma nagyobb tömegeinek behatolása a kőzetek közé.

6. Támogatás, empátia (1950-től): A támogató szülői attitűd azon a felismerésen alapul, hogy a gyerekek mindig jobban tudják szüleiknél, hogy mire van szükségük fejlődésük egy-egy szakaszában. Ez a gyermekközpontú nevelés korszakának kezdete. A szülők belehelyezkednek gyermekük lelki állapotába, hogy megérthessék őket és kielégíthessék szükségleteiket. A fegyelmezésre és a szokások alakítására irányuló törekvések ekkor már hiányoznak a nevelői gyakorlatból. Sok időre, nagy energia-befektetésre, és fejlett toleranciaérzékre van szükség ahhoz, hogy a szülők segítsenek gyermekeiknek abban, hogy azok elérhessék saját céljaikat. DeMause szavai szerint „mindeddig kevés szülő vállalkozott arra, hogy gyermekét következetesen ilyen módon nevelje” (DeMause 1977, 85.). (A támogató szülői attitűd elterjedésében a huszadik századi reformpedagógiai és alternatív pedagógiai törekvések mellett igen nagy szerepet játszottak az új szellemben írt nevelési tanácsadók, mindenek előtt *Benjamin Spock* „Csecsemőgondozás és gyermeknevelés” című könyve. Spock, 1945)

Fontos tudni, hogy deMause a szülő-gyerek kapcsolat egyes alapformáit nem kizárólagos, paradigmatis formában rendeli hozzá az egyes történelmi periódusokhoz, azaz nem egymást felváltó attitűd-formákról beszél. Éppen ellenkezőleg: a pszichogenikus fejlődés során a szülő-gyerek kapcsolat alapvető formái egyre differenciáltabbá válnak, a régiék fennmaradnak, s újak kapcsolódnak hozzájuk. Így a mai szülő-gyermek kapcsolatban mind a hatféle alapforma fellelhető:

„Napjainkban is előfordul a gyermekgyilkosság, a verés és a gyerekekkel szemben elkövetett szexuális visszaélés, ezért a gyermeknevelés fejlődésére vonatkozó minden peridoizációs kísérletnek figyelembe kell vennie, hogy a különböző családok pszichogenikus fejlődése különböző ütemben történik, és még ma is sok olyan szülőt találunk, aki «megrekedt» a korábbi történelmi formák szintjén. Mindemellett jelentős eltérések figyelhetők meg az egyes társadalmi osztályok között, sőt a különböző területeken élő családok esetében is, különösen az újkortól kezdődően, mikor már a felsőbb rétegekhez tartozó szülők nem adják dajkaságba gyermeküket, hanem ők maguk kezdenek hozzá gondozásukhoz, nevelésükhöz...” (DeMause, 1989, 35.)

DeMause koncepcióját az elmúlt években egyre több kritika éri. Sokan támadják pszichoanalitikus szemléletmódja miatt, hogy emberi ösztönéletet helyezi az anya-gyerek kapcsolat középpontjába. Nem tagadható ugyanakkor érdeme, mivel felfedezi, hogy az emberi pszichének önálló fejlődéstörténete van, amely összefüggésbe hozható a gyermekről kialakított kép történeti fejlődésével (Vajda 1997, 291.). Mindemellett jól látható, hogy az általa kidolgozott fejlődési modell érvényességét bizonyítandó nem riad vissza attól sem, hogy történeti tényekkel önkényesen bányájk. Elemzései sokszor felszíneseek, némelykor hatásvadász eszközöktől sem riad vissza, hogy a gyerekekkel kapcsolatos abúzus rettenetét érzékeltesse. Figyelemre méltó az a diszkrepancia, amely az általa szerkesztett (s fentebb idézett) kötet bevezető tanulmánya és az egyes történeti korok gyerekimázsát bemutató értekezések között fennáll: deMause nagyvonalú teóriáját társszerzői több esetben nem igazolják. Egyik német kritikusa pedig egyenesen a gyerekattitűd fejlődésbe vetett túlzott hitét veti szemére. DeMause erőfeszítéseit „a megérthetetlen jelenségek megragadására irányuló naiv törekvés”-nek tartja, amelynek révén az amerikai pszichológus minden áron „használati utasítást” keres egy egyre inkább áttekinthetetlen-

né, kezelhetetlenné váló korban. (Arnold 1980, 14.). A deMause-féle elmélet gyenge pontjaira szeretnénk felhívni magunk is a figyelmet a barokk kor gyermekfelfogásával foglalkozó következő elemzésünkben.

A barokk kor gyermekképe – holland és magyar hétköznapiok

A deMause-féle pszichogenetikus elmélet szerint a 14-17. században sajátos kettősség, ambivalencia jellemzi szülők (és általában a felnőttek) gyerekkel kapcsolatos viszonyulását: a kötődés mellett a gyerek távolítása is hétköznapi jelenség. A reneszánsz egyéniség-kultusza ráirányítja a figyelmet a gyerekekre, a szülők már gyakran juttatják kifejezésre, hogy örömeiket lelik gyermekeikben. A gyermek azonban ekkor még többnyire a szülő játékszere. Alighogy világra jön, máris szoptatós dajkához kerül, akinél szorosan bepólyázva, teljes kiszolgáltatottságban telnek napjai – egészen az elválasztásig. A családba visszatérve idegenek veszik körül, akiknek kegyeiért harcot kell vívnia ismeretlen testvéreivel. Itt sem maradhat soká, mert pár év elteltével bentlakásos iskolába vagy kólostorba küldik hosszú évekre, esetleg másik családhoz kerül, hogy „jó modort” tanuljon. Az iskola zárt világa is ellentmondásokkal terhes. A fenyítés, verés hétköznapi jelenség – ez alól talán csak a legjobb humanisták magániskolái kivételek –, a növendékek teljes kiszolgáltatottságban élnek a tanító (vagy az általa megbízott idősebb diákok) állandó felügyelete alatt.

Az általános fejlődési tendenciák érvényesülése mellett voltak a deMause-féle pszichogenetikai modellbe nem illeszthető kivételek, gyerekkortörténeti szempontból „atipikus”-nak nevezhető országok, ahol gyerekek élete már az újkor hajnalán meglepően „modern” keretek között zajlott. Közéjük tartozik Hollandia és – az újabb gyermekstörténeti kutatások tanúsága szerint – Magyarország. A holland hétköznapiok és gyerekség sajátosan egyedi vonásainak bemutatásához először a festészetet hívjuk segítségül.

A flamand festők ekkor már szívesen öröklítik meg a családi otthonok belső tereit, szívesen mutatják be a családi élet meghitt örömeit. Jó példa erre egy 17. században élő amsterdami festő, *Isaak Koedijk* Takácsműhely című képe. Az előtérben egy édesanya eteti karon ülő kisgyereket, míg a háttérben a takács (feltehetően az édesapa) végzi munkáját. A kép főszereplői viszont az anya gyermekével, kikenek alakját – a szoros testi közelségen kívül – fehér színű ruhadarabjaik is eggyé forrasztják. A fehér szín alkalmazásával a festő egyrészt az anyára és gyermekére irányítja a néző figyelmét, másrészt pedig kifejezi a szereplők lelkületének egyszerűségét, ártatlanságát. A meleg tónusokkal festett képen minden e középpontban ülő két alak köré rendeződik. A takácsműhely berendezési tárgyai csak háttérként szolgálnak e Madonna-szerű asszonynak és a kis Jézusra emlékeztető gyermeknek a középpontba helyezésekor. (Még az előtérben ülő macska is rájuk figyel.) Az a keresetlen egyszerűség és meghitt nyugalom, amely ennek a megkapó családi jelenetnek az ábrázolásmódját jellemzi, jól kiemeli a gyermekét etető anya szeretetteljes gesztusait. Anya és gyermeke itt teljes harmóniában jelenik meg: alakjuk egységbe olvad, egyikük sem képzelhető el a másik nélkül. Egy sajátosan egyéni, emberi érzelem: az anyai szeretet fejeződik ki konkrét, kézzelfogható formában.



Isaak Koedijk (1617/8-1668?): Takácsműhely

Koedijk kortársa, *Jan Steen* (1626-1669) leideni festő képein gyakran látunk gyerekeket. Steen a németalföldi festőknek abba a csoportjába tartozik, akiknek tehetsége különösen a hétköznapi jelenetek megkapó ábrázolásában nyilvánult meg. (E tekintetben Rembrandt és van Hals nevével szokták együtt emlegetni.) Szívesen ábrázolja az élet visszasságait, jót mulat az emberi gyarlóságokon. Fogékonysága a humor, a komikum iránt Molière stílusára emlékeztet. Derűs életszemléletét nem veszítette el, noha az élet nem mindig volt kegyes hozzá: festői pályafutását többször fenyegette az anyagi csőd. (Időnként – apja foglalkozását követve – még sörfőzőként és kocsmárosként is szerencsét próbált.)

Steen a zsánerfestészet mestere: kimeríthetetlen anekdotázó kedv jellemzi. Különösen plasztikusan ábrázolja az emberi – egyebek között a gyermeki – arcon tükröződő érzelmeket. A „büntető tanító” című közismert képén az egyébként joviális tanító éppen körmöst készül osztani a vétkes fiúnak egy fakanálra emlékeztető tárgy segítségével. (Lám, a középkori vesszőköteg egy sajátos metamorfózisa!) Az elkövetett „bűn” feltehetően az írásbeli dolgozatban elkövetett hiba volt, erre utal a földön heverő összetépett papírlap. (A véték súlyát csak fokozza, hogy a papiros igen drága dolog volt akkoriban.) A tanár teszi a dolgát, de – legalábbis a kép szemlélőjének ez az érzése – nem túl nagy meggyőződéssel, mintegy szimbolikus gesztust gyakorolva. A fiú is mintegy megszokásból töröl meg egy könnyecseppet a szeme sarkában. Az egész büntetési aktus inkább stilizáltnak tűnik, mintsem valóságosnak, szó sincs itt a más képeken olyannyira drasztikusan jelen lévő erőszaknak. Az inkább kedélyes, mint szívbe markoló jelenetet Steen képén a jelen lévő iskolás gyerekek is közönyösen vagy éppen gunyorosan szemlélik. A középen álló leány arckifejezése is inkább kárörvendő, mint együttérző. (A kislány modellje – akinek alakja Steen több képén feltűnik – a festő egyik leánya volt.)



4. Jan Steen: A büntető tanító (1663–1665) 5. Jan Steen: A büntető tanító (részlet)

A testi fenyítéssel és a tanítás színvonalával kapcsolatosan érdekes vita bontakozott ki Hollandiában az „Arany Évszázad” (17. sz.) hajnalán. *Brita Rang* kutatásai igazolják, hogy a korabeli szülők inkább a rosszul képzett, de „szelídebb” tanítókhöz adták gyerekeiket, mint azokhoz, akik magasabb színvonalon oktattak, de a neveletlenséget veréssel torolták meg (Rang, 1990). Már akkor (a 17. század elején!) megfogalmazódott a követelmény: a tanítónak jól képzettnek, ugyanakkor szelíd lelkűnek kell lennie. Ismernie kell a tanítványok egyéniségét és a magát tanári mesterséget, hogy a tanítandó ismereteket sikeresen át tudja adni nekik. A tanítók sem maradtak adósak a diskurzusban: ők a túlságosan engedékeny szülőket kritizálták. Az iskola mindenképpen szükséges – mondták –, hiszen egy változó, átalakulóban lévő társadalomban szükség van az írás-olvasás-számolás képességeire. Ezeket pedig a jól képzett iskolamesterek hatékonyabban tudják megtanítani, mint a zugiskolák képzetlen, de „kedveskedő”, „lágylelkű” tanítói.

Gyermekkortörténeti szempontból tanulságos Steen egy másik képe is, amelyen a festő egy holland polgári család hétköznapijait ábrázolja. A kép címe egy korabeli közmondásra utal: „Ahogyan az öregek énekelnek, úgy fújják a fiatalok”. Három generáció múlta itt együtt az időt: a közepén csendesesen szunyókáló kisgyerek anyja karjaiban, a meghitt jelenetet jóindulatú mosollyal figyelő nagypapa külsejű idősebb férfi, az idősebb asszony, aki a régi dal kottáját sillabizálja, egy fiatalasszony és a neki bort töltő szolga fiú, egy fiatalabb férfi – ő a festő maga – aki nevetve (esetleg énekelve?) tanítja fiát pipázni, a dudán játszó fiú és a kép jobb szélén egy magában énekelgető kislány. A festő nemcsak saját magát vonja be szereplőként a képen ábrázolt cselekménybe, hanem megörökíti kisebbik fia – Cornelis alakját (ő a pipázó fiú), a dudás nem más, mint idősebbik fia – Thadeus, a képből a szemlélőre kitekintő kislány eredetije pedig Éva, a festő legkisebb lánya. (Őt már az iskolai jelenetben is láttuk.)

Maga a téma nem előzmények nélkül való a festészetben – fennmaradt többek között *Hieronymus Bosch*, az idősebb *Peter Bruegel* és *Jacob Jordaens* hasonló című képe. Steen humoros-kedélyes családi jelenete egy olyan örök kérdést vet fel a festészet eszközeivel, amely abban a korban éppúgy foglalkoztatta az embereket, mint napjainkban: Vajon az ember jellemét az öröklés határozza meg, vagy pedig a nevelés és a környezet? A 16-17. század moralista szerzői és pedagógiai írói egyre többször figyelmeztetik a szülőket alapvető kötelességükre: saját életmódjukkal követésre méltó példát kell nyújtaniuk gyermekeiknek, hiszen azok utánozzák a felnőttek viselkedését. Steen a példaadás és utánzás mozzanatát ragadja itt meg – meglehetősen fonák módon. Az apa ugyanis – aki nem más, min ő maga – kibújik a tradíciók által diktált megállapodott és szigorú atya szerepéből. Helyette játszópajtása lesz gyermekének, akit a felnőttiség felé vezető út egy sajátos rítusaként – játékosan ugyan de mégiscsak – pipázni tanít. Amíg az apa távolítja magától hagyományosan autoriter szerepét, a nagypapa átvenni látszik azt: legalábbis erre utal fején a fiatal apák szokásos viselete, a díszes sapka (*kraamherenmuts*). A festő gúnyos szekepticizmussal foglal állást az öröklés versus nevelés-vitában: a családban láttott fonák példák (mulatozás, ital, dohányzás stb.) ellenére a gyerekekből – feltehetően – mégis ép és egészséges felnőtt lesz.



6. Jan Steen: Ahogy az öregek énekelnek... (1663-1665)

De az lett-e belőlük valójában? Korabeli feljegyzésekből tudjuk, hogy a holland történelem egyetlen korszakában sem volt annyira elterjedt az iszákosság a fiatalkorúak körében, mint a 17. században. A fiúk, ha az iskola vagy a műhely bezárta kapuit, idejüket kocsmában töltötték, majd bandákba verődve az utcára tódultak, ahol fékezhetetlen randalírozásuk sok gondot okozott a békés járókelőknek és a hatóságoknak (Zumthor, 1985,

116-117.). Szélsőséges esetben az apák engedetlen fiaikat börtönbe zárták, vagy távoli földrészek felé induló hajókra szerződették matrónak.

Az aranykorát élő 17. századi Hollandia tehát a gyerekek számára is „aranykor” volt: megkülönböztetett figyelemben és többnyire szeretetteljes gondoskodásban volt részük. A hétköznapi életet kutató történészek közül *Simon Schama* egy különös forrást mutat be ezzel kapcsolatban (Schama, 1987). *Johan de Brune* holland író (1588-1658) 1624-ben jelentette „*Emblemata*” című könyvét, amely különböző művészek 52 metszetét tartalmazza (Brune, 1624). A korabeli zsánerfestészet stílusát magukon hordozó képek a korabeli holland hétköznapiok elcsúszott pillanatait örökítették meg. Így az egyikben egy hálósapkás apa látható, aki éjszaka karján gyermekével sétálva altatódalt dúdol, miközben a gyerek anyja nyugodtan alszik ágyában (Péter, 1999). A történész ebből a képből azt a következtetést vonja le, hogy a 17. századi Hollandiában jelent meg az új apa-szerep, a családapa szerepe. A patriarchális családfőt felváltó „páter familiás” már átveszi a hagyományos anya-szerep bizonyos elemeit, részt vállal gyerekei gondozásában, nevelésében. Schama szerint a családapa megjelenése a 17. századi Hollandiában kivételes jelenségnek mondható, mivel máshol ekkor még a tradicionális patriarchális apa-szerep dominál.

A holland példa azonban korántsem egyedi. *Péter Katalin* számol be egy olyan forrásról, amelynek tanúsága szerint ugyanebben az időben a magyar családok életében is jelen van már a „páter familiás” (Péter, 1999, 141-142.). Egy csodával határos módon fennmaradt kútfő egy jobbágy, Dremel Mihály esetét említi, aki 1671 tavaszán éjszaka ringatta bölcsőjében fekvő gyermekét. Tékintettel arra, hogy a kora újkori magyar források csak a legkritikább esetekben szólnak parasztyerekekről, joggal vonhatjuk le a következtetést, hogy nem Dremel Mihály volt az egyetlen jobbágy származású apa, aki akkoriban gyermekét ringatta: „Statistikai képtelenséget tételeznénk fel, ha azt gondolnánk, hogy valami egy országban száz év alatt egyszer történt meg, és éppen az az egy adat maradt ránk.” (Péter, 1999, 142.)

A holland és a magyar példa egybecsengése több dolgot bizonyít. Egyrészt azt, hogy a gyerekek iránti szeretet – jelen esetben az apai szeretet – és kötődés kifejezése egyáltalán nem függ egy adott társadalom anyagi fejlettségének szintjétől. A gyerekek iránti ragaszkodás, a gyerekeket „segítő attitűd” nem kötődik anyagiakhoz. (A holland aranykor jólétével szemben a korabeli magyar gazdasági viszonyok siralmasak voltak.) Másrészt azt is bizonyítja a két egybehangzó eset, hogy a gyerekek iránti szülői attitűd fejlődése nem kezelhető térben és időben egységes folyamatként. Egy mástól viszonylag távol élő népek gyerek-attitűdje egy adott korszakban meglepő azonosságokat mutathat, míg a szomszédos kultúrákban jelentős eltérések figyelhetők meg.

Tanulságos ebből a szempontból *Arthur E. Imhof* elemzése a 16-18. századi középeurópai gyermekhalálozás jelenségéről. A német történész nem hajlik arra, hogy – a pszichohistorikus deMause-hoz hasonlóan – gyermekellenes motívumokkal és szándékokkal ruházza fel eleinket. A gyermekhalál évszázadokon át tapasztalható gyakori előfordulását *Imhof* sem tagadja, de ezt nem annyira a szándékos gyermekgyilkosságra vezeti vissza, inkább a szülők gondatlanságából bekövetkező véletlennek tulajdonítja. A „járvány, éhínség és háborúk” triászát által sújtott közép- és kora újkori Közép-Európában (a mai Németország Ausztria és Svájc területe) elődeinknek teljesen más volt a gyerekekkel és a gyermekhalállal kapcsolatos attitűdje, mint ma. Egészen más világban, más vi-

lágsszemlélet szerint éltek. A halál számukra egyfajta hágó a túlvilág felé vezető úton, egy sajátos „cezúra” volt az evilági földi és az azon túli örök élet között, mely utóbbit az előbbi szerves folytatásának tekintették. Számukra sokkal fontosabb volt a túlvilági élet, mint a földi, amellyel szemben egyfajta „közömbösséggel” viseltettek. Imhof szerint a korabeli vallásos emberek ezért nem tekintették végzetes sorscsapásnak gyermekeik korai halálát. Sőt: „... minél hamarabb haltak meg a gyermekek, még ártatlanul, annál bizonyosabbak lehettek abban, hogy nyomban az örök üdvösség lesz osztályrészük”. (Imhof, 1992, 121.)

Noha Arthur Imhof – egyébként vitatható – értelmezése szerint Közép-Európában a szülők ilyesféle vágyakat táplálhattak magukban gyermekeik korai haláláról, Magyarország sehogyan sem illik a képbe. Péter Katalin kutatásai is ezt az eltérést bizonyítják. Források szólnak arról, hogy a szülők elszántan gyógyították beteg gyermekeiket, s nem aggódtak azért, hogy ezzel esetleg késleltetik az isteni akarat beteljesedését. (Péter, 1999, 147.) A jobbágyok éppúgy mindent megtettek – a maguk módján – gyerekeik életben tartásáért, mint a tehetős és művelt főurak. Ha viszont a kicsi ennek ellenére meghalt, a szülők már beletörődtek megváltoztathatatlanba, Isten akaratának érvényesülését látva benne.

Azt gondolhatnánk, hogy a vallás dolgaiban való tájékozatlanság okozhatta a szülők makacs ellenállását a gyerekhalállal szemben. Ezt cáfolják azok a források, amelyek a teológiai kérdésekben kitűnően tájékozott szülők cselekedeteiről szólnak. Erről szól például a Batthyányi Ádám és Eszterházy Miklós esete. A két család egy kisgyermek halála miatt szóalkozott össze 1627-ben. Batthyányiék Eszterházyt és feleségét vádolták egy kislány halála miatt. Erről Eszterházy Miklós levélben számol be feleségének. A katolikus főúr azonban nem mentegette magukat azzal, hogy Isten akaratát teljesedett be. Ehelyett arra figyelmeztette feleségét, hogy a velük élő másik kislányra jobban vigyázzon: „Az gyermekecskére idején gondot köll viselni” – írta. (Idézi: Péter, 1999, 147.) Szó sincs itt tehát semmiféle olyan vágyról, amely a még élő kisgyermek halálára irányult volna – ahogyan ez Imhof gondolatmentéből következne.

A kora újkori magyar arisztokráta családok életével, gyermeknevelési szokásaival foglalkozó történészek forráselemzései és következtetései szerint ezek a szülők örömmel és szeretettel várták az újszülöttek érkezését. Erre utalnak a magzat kedveskedő-becéző elnevezései: például Nyáry Krisztinát, aki tizenhét évesen egy kilenchnapos kislánnyal és egy négyhónapos terhességgel maradt özvegyen. „A később így emlékezik: „én pedig maradtam négyhónapi nehézkémmel és kilenchnapos lánkámmal...” (Péter, 1996).

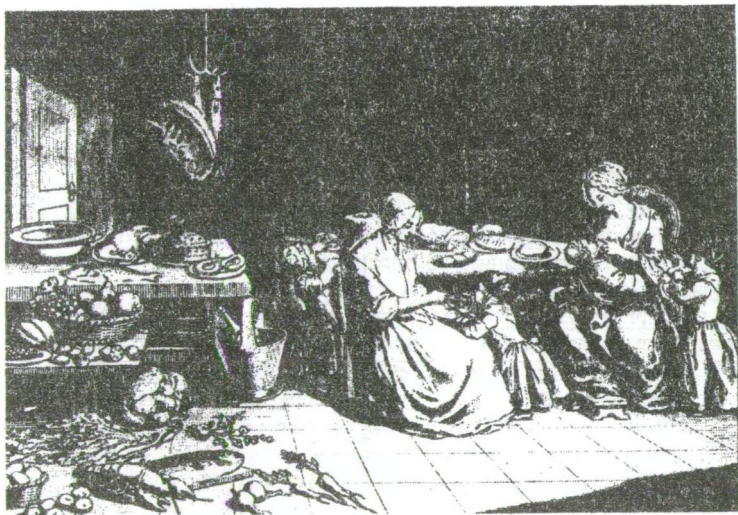
A fennmaradt levelek tanúsága szerint a feleségük várandósága alatt távol levő férjek élénken érdeklődtek a terhesség lefolyása iránt. Táplálkozási tanácsokat adtak, ha kellett orvost, bábát szereztek. A szülések lefolyásáról viszonylag kevés adat maradt fenn, az azonban valószínűnek látszik, hogy a asszonyok gyakran szörnyű gyötrelmeket éltek át, sőt gyakori volt az anya halálával végződő szülés is. A kockázattal az érintettek tisztában voltak, mégsem rettentette vissza őket. Gyakori volt a terhesség, előfordult, hogy egy éven belül kétszer is szült a fiatal édesanya.

A források nem utalnak arra, hogy a szülők különbséget tettek volna a fiúk és a lányok között, bár vannak arra utaló adatok, hogy szívfűk legmélyén fiút vártak. (Péter,

1996) Érzelmileg mindenesetre általában egyformán kötődtek mindkét nemű gyermekeikhez, sőt előfordult hogy kedvenceik között lányok szerepeltek. (Thurzó György kedvence például az 1500-as évek legvégén Borbála nevű lánykája volt, akit Babuskának, Borbálkának, Borissenkának becézett.)

A magyar gyakorlat eltért a korabeli általános európai szokásoktól a dajkához adás tekintetében is. Noha nálunk is élt a szoptatós dajkák (és szárazdajkák) alkalmazásának gyakorlata, de a magyar főurak nem adták dajkához gyermekeiket, hanem a dajkát költöztették saját udvarukba. Ez lehetővé tette a szülők és a csecsemő közötti érzelmi kapcsolatot, a kötődés fennmaradását. Nálunk így nem fordult elő az, amiről a reneszánsz korabeli Itália hétköznapi életének kutatói írnak, vagyis, hogy a dajka távoli házából elválasztás után szüleihez hazatérő kisgyermek számára teljesen idegen környezetbe csöppent, ahol idősebb testvéreivel meg kellett küzdenie szülei figyelméért, szeretetéért. (Ross, 1998, 150.)

A jární tanuló gyermekre leselkedő veszélyektől igyekeztek őket megóvni. Így fordulhatott elő, hogy a csetlő-botló kis Erdődy Máriának nagyanyja egyszerűen „vánkoskát” kötött a homlokára. A védekezésnek ez a módszere nem volt ismeretlen más országokban sem. Több 17-18. századi kép ábrázol olyan kisgyermeket, akiknek a fejét pántszerű, vastagon bélelt fejfedő védi (a ruhadarab elnevezése német nyelvterületen erre a sajátos funkcióra utal: „Fallhut”). Szerepel ez a gyermek fejét óvó eszköz egy 1774-ből származó rézkarcon, amely a lengyel származású német grafikus, Daniel Chodowiecki sorozatából való. (A gyűjtemény Johann Bernhardt Basedow Elementarwerk, azaz: Elemi ismeretek tára című könyvéhez készült. Azt egészítette ki oktatásban használatos szemléltető anyagként.)



7. Chodowiecki: A főbb élelmiszerek (I. tábla)

A Chodowiecki-rajz kinagyított részletén jól látható a német nyelvben „Fallhut”-ként ismert fejfedő:



8. Chodowiecki: A főbb élelmiszerek (I. tábla)
(részlet)

A holland és magyar esettanulmányok is azt igazolják, hogy a gyermekek iránti attitűd történelmi fejlődését rendszerbe foglaló koncepciók (elsősorban Ariès és deMause modelljei) korántsem tekinthetők vitán felül álló kikezdzhetetlen dogmának. A fenti példák is igazolják, hogy voltak a pszichogenikus fejlődésmódelhez nem igazodó „atipikus” jelenségek. A gyermekek iránti gyöngéd szeretet megnyilvánulásairól tanúskodó források tanúsága szerint bizonyos kultúrákban a fejlődési folyamat egyes szakaszai az európai és észak-amerikai „ideáltipikus”, átlagos ütemnél gyorsabban követték egymást.

Irodalom

- Ariès, Philippe (1960): *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Éditions du Seuil, Paris, 1960. Magyarul a *Gyermek, család, halál* című kötetben. Gondolat, Budapest, 1987.
- Ariès, Philippe (1980): Two Successive Motivations for the Declining Birth Rate in the West. *Population and Development Review*. 6. 645-650.
- Ariès, Philippe - Chartier, Roger (Hrsg., 1999): *Geschichte des privaten Lebens*. 3. Band. Bechtermünz Verlag. Copyright: S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1991.
- Arnold, Klaus (1980): *Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Renaissance*. Ferdinand Schöningh, Paderborn.
- Brune, Johan de (1624): *Emblemata of Zinne-werck*. Amsterdam.
- Chapman, H. P. - Kloek, W. Th. - Wheelock, A. K. (1997): Jan Steen – Painter and Storyteller. National Gallery of Art, Washington, Rijksmuseum, Amsterdam.

- DeMause, Lloyd (1974): The Evolution of Childhood. In: DeMause (ed): *The History of Childhood*. The Psychohistory Press, New York. Németül: *Hört ihr die Kinder weinen? Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.
- DeMause, Lloyd (1989): Evolution der Kindheit. In: DeMause (Hrsg.): *Hört ihr die Kinder weinen? Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- DeMause, Lloyd (1998): A gyermekkor története. In: Vajda Zsuzsa - Pukánszky Béla: *A gyermekkor története*. Szöveggyűjtemény, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 13-41. p.
- DeMause, Lloyd (1990): The history of child assault. In: *The Journal of Psychohistory*, 18 (1) 1-29. p.
- DeMause, Lloyd (2000): *Was ist Psychohistorie? Eine Grundlegung*. Psychosozial Verlag, Gießen.
- Elias, Norbert (1982): *Über den Prozess der Zivilisation I-II*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt (Main). Magyarul: *A civilizáció folyamata*. Gondolat, Budapest, 1987.
- Fritsch, Theodor (Hrsg., 1909): J. B. Basedows Elementarwerk mit den Kupfertafeln Chodowieckis u. a. Ernst Wiegand Verlagsbuchhandlung, Leipzig.
- Ginzburg, Carlo (1976): *Il formaggio e i vermi*. Giulio Einaudi, Torino. Magyarul: *A sajt és a kukacok*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991.
- Imhof, Arthur, E. (1983): *Der Mensch, und sein Körper: von der Antike bis heute*. München.
- Imhof, Arthur, E. (1984): *Die verlorenen Welten – Alltagsbewältigung durch unsere Vorfahren – und weshalb wir uns heute so schwer damit tun*. München.
- Imhof, Arthur, E. (1988): *Die Lebenszeit. Vom aufgeschobenen Tod und von der Kunst des Lebens*. München.
- Imhof, Arthur, E. (1992): *Elveszített világok. Hogyan gyűrték le eleink a mindennapokat – és miért nem boldogulunk mi ezzel...* Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Péter Katalin (1996): A gyermekek első tíz esztendeje. In: Péter Katalin (szerk.): *Gyermekek a kora újkori Magyarországon*. Budapest.
- Péter Katalin (szerk.) (1996): *Gyermek a kora újkori Magyarországon*. Budapest.
- Péter Katalin (1999): Jobbágy gyermekek a kora újkori Magyarországon. *Műhely*, 22. 5-6. szám, 141-153. p.
- Pollock, Linda (1983): *Forgotten Children*. Parent-child relations from 1500 to 1900. Cambridge University Press, London, New York.
- Pollock, Linda (1989): A gyermekekkel kapcsolatos attitűdök. In: Vajda Zsuzsa - Pukánszky Béla: *A gyermekkor története*. Szöveggyűjtemény, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 176-210. p.
- Rang, Brita (1990): „Geeft mijn kindeken dog zijn willeken”. Discussies over opvoeding in het begin van de Gouden Eeuw. In: Imelmann, J. D., Rang, B., et al. (1990): *Cultuurpedagogiek*. Martinus Nijhoff, Leiden-Antwerpen 88-106.p.
- Ross, James, Bruce (1998): A középosztálybeli gyermekek a városiasodó Itáliában a 14. századtól a 16. század elejéig. In: Vajda Zsuzsa - Pukánszky Béla: *A gyermekkor története*. Szöveggyűjtemény, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 139-175. p.

- Schama, Simone (1988): *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. Fontana Press.
- Shahar, Shulamith (1990): *Children in the Middle Ages*. London-New York, Routledge. Magyarul: *Gyermekek a középkorban*. Budapest, Osiris, 2000.
- Spock, Benjamin (1945): *Common Sense Book of Baby and Child Care*. Duell Sloan, New York.
- Vajda Zsuzsanna (1997): Viták a gyermekkor történeti kutatásában. *Pszichológia*, 3. szám, 285-300. p.
- Vajda Zsuzsa - Pukánszky Béla (szerk., 1998): *A gyermekkor története*. Szöveggyűjtemény, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest.

BAROKK ÉLETÉRZÉS, BAROKK DRÁMA- ÉS SZÍNHÁZMŰVÉSZET

A napjainkban általánosan elfogadott periodizáció szerint *barokknak* az európai művészet 1570 és 1750 közé eső szakaszát tekinthetjük. Az európai művészetben az országonkénti korszakolási módosulások, eltérések ellenére a barokk ez alatt a mintegy kétszáz év leforgása alatt a klasszicizmussal csaknem egy időben lép fel, és ellentétessége dacára összekeveredik. Szerb Antal nevezetes művének, *A világirodalom történetének* a barokkról szóló fejezetében frappánsan így fogalmazza meg e nagy korszak ellentmondásosságának lényegét:

„A *renaissance* a művészetek és a gondolkodás történetében két ellentétes irányban hatott tovább: részben felszabadította a képzeletet, és szertelenségek felé ragadta, részben éppen ellenkezőleg, szigorú szabályok közé szorította. A *renaissance* előbbi következménye a *barokk*, az utóbbi a *klasszicizmus*.”

Pregnánsan mutatkozik meg a „szertelenségek” és „merev szabályok” ellentétének művészi megnyilvánulása a kor irodalmához, zeneirodalmához oly szoros szállal kötődő *színházművészetben*. A barokk megítélése mint minden művészeti ágban, a dráma- és színházművészet esetében is nagy változást mutat. Napjainkban a barokk művészetet, így a barokk színházat is semmiképpen sem tekinthetjük a reneszánsz elfajulásának, sokkal inkább a reneszánszt megelőző középkori, pontosabban későközépkori gótikus szellem folytatásának és kiteljesedésének.

Okoskodásunkban megerősít bennünket a XX. század egyik nagy gondolkodója, Oswald Spengler is, aki úgy véli, a reneszánsz csak szép közjáték, de a nyugati kultúra igazi útvonala a gótikából a barokkba vezet.

Így kell lennie, mert máskülönben hogyan értelmezhetnénk az európai kultúr- és művészettörténet a megjelölt periódusban szimultán megnyilvánuló, ellentmondásosnak tűnő jelenségeinek a felszín alatt oly sok rokon vonását.

Mert vajon a nagy barokk korszakban mi a közös a spanyol Calderón vallásos misztikus irracionálizmusában és a francia klasszicista tragédia világos, értelemre ható szerkesztésmódjában, mely híven betartja a Boileau *l'Art poétique*-jében megfogalmazott kánoni szigorúságú hármas egység szabályát? Mi köze lehet a bonyolult színpadi mechanikát felvonultató *barokk világszínháznak* és az új műfajnak, a látványos, énekes-zenétáncos *operának* Racine puritán színpadon megszólaltatott tragédiáihoz, ahol kikristályosodott drámai formában a lélek mélysége tárul fel, szigorúan csak a költői szöveg értelmére és zenével rokon akusztikájára épülve? Vajon nem barokkosan túlbujánczó, monumentális szenvedélyek dúlnak-e a szigorú formai fegyelem klasszikus álarcában? S vajon a bonyolult, dús forma nem nagyobb belső érzelmi és gondolati rendet, derűsebb életérzést takar, harmónikusabb mögöttes tartalmat sejtet?

Íme problémafelvetésünk lehetséges kérdései, amelyek megválaszolásához megkíséreljük a spanyol Siglo d'Oro dráma és színházművészetének és a francia Grand Siècle adekvát jelenségeinek elemző összehasonlítását.

Induljunk el a kezdetektől, tehát az 1600-as évek elejétől!

A XVII. század második évtizede, 1616, Shakespeare halálának a dátuma. Fellépése, drámaírói, színházi tevékenységének jelentős periódusa még a 16. századra esett. A 17. század elején, az angol reneszánsz színpad virágzásának tetőpontján az újabb nagy színházi korszaknak már nem a szigetország színpadai szolgálnak alkotóműhelyül. Anglia után Spanyolország, ezt követően pedig Franciaország kerül a dráma és színházművészet fejlődésének fővonalába. A reneszánsz idején nagyjából egynemű törekvésekben, aránylag hasonló színházformákban törtek elő a felszabadult erők, nagy egyéniségek támadtak mindenfelé. A XVII. században az európai színpad és a dráma formái korántsem egyneműek, még csak nem is hasonlók. Az, amit összefoglaló néven *barokk színháznak* nevezzünk – beleértve a kor *drámairodalmát*, *színházesztétikáját* s *színpadtechnikáját* – a 17. században jött létre, s történeti fejlődésének fővonala földrajzilag különböző, egymástól távol eső helyeken alakult ki. A színpad főleg a Habsburgok uralma alatt álló olasz, spanyol, délnémet, osztrák területeken gazdagodott, a dráma és a drámaesztétika Franciaországban jutott a legnagyobb tökéletességre, az opera Itáliából indult hódító útjára.

A XVII. század *színpadi stílusát* az előbbi területeken – a kor képzőművészeti stílusához hasonlóan – sokan *barokknak* szokták nevezni, még a francia „Grand Siècle” színházi jelenségeire is érvényes a stílusmeghatározás, kivéve minden idők legelőkelőbb irodalmi jelenségét a francia „klasszikus drámát”. Tehát a barokk korstíluson belül, francia barokk színházi jelenséggel egyidőben a 17. század „a francia klasszicizmus” nagy korszaka is.

Vizsgáljuk meg először, hogyan jelenik meg a barokk a középkori hagyományokhoz legjobban kötődő spanyol színházművészetben!

A reneszánsz szellemet Spanyolországban torzította leggyorsabban és legteljesebben barokkra az egyházi és hűbéri ízlés. Ebben az országban még a XVII. században is *erkölcsi eszménykép* – a lovagvilágban oly nagy párosszal átélte „*lovagi becsület*”, vagyis – a gondolkodás nélküli, feltétlen hűség, a bírálat nélküli szolgálat a király, az abszolút monarchia iránt. Spanyolországban már a középkorban is általános volt a színházi kultúra – a misztériumjátékok zökkenő nélkül módosultak azzá az erős konfliktussal teljes drámává, amelyet antik alapon a reneszánsz állított a színpadra, és amely Spanyolországban azonnal zsúfolt pompájú barokká vált. 1588-ban elpusztult a verhetetlennek hitt, spanyol tengeri haderő, a Nagy Armada. Anglia lett az első számú tengeri nagyhatalom, az angol politikai, gazdasági felfelé, a spanyol hanyatlás kezdete is egyben. De még nem a kultúráé! A mérhetetlen, felhalmozott gazdagság még jóideig nem engedte láttatni a hanyatlást, sőt a művészetek hihetetlen felvirágzása, a színház fénykora érzékelhető az elkövetkező évtizedekben. A zsúfolt nézőterek előtt játszó jellegzetesen spanyol corral színházak megmérhetetlen mennyiségben állítják színpadra a spanyol aranykor nagy szerzőinek: Guillen de Castro, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Agustin Moreto és Calderón de la Barcanak a darabjait.

Cervantes, aki csak vendég a műfaj területén, csak maga mintegy húsz színművet, közjátékot írt. Vega közel kétezret, Calderón hozzávetőleges négyszázat.

A spanyol aranykor kiemelkedő nagyságai közül Vega a „*legreneszánssabb*” jelenség. Vega a kardforgató nemesek világából jött, a vallásosság és a királyhűség a vérében van, mégis az ő darabjai mutatnak fel legtöbbet a közrendű emberek sérelmeiből, erkölcsi igazából (A hősfalu). A *becsület* és *szerelem* ellentéte az ő drámaiban kapja legtisztább megfogalmazását, s egyidejűleg a közélet, magánélet ellentmondásait is megjeleníti (Sevilla csillaga, 1617). A spanyol dráma a Vega által megfogalmazott drámaelméletből s

saját drámaírói gyakorlatában is alkalmazottakból kapta azt a **formát**, amelyet szabályként fogadtak el a kortársak és utódok.

Vega dramaturgiája szerint minden *konfliktusból* három napot kell kiválasztani: amikor elkezdődik, amikor a tetőpontjára hág és amikor kibonyolódik. Három egymást követő napon is játszódhat a cselekmény, de *bármilyen időtávolság is elválaszthatja egymástól* – a drámai végkifejlet szempontjából fontos –, a különböző napokon, helyeken játszódó *eseménysort*. A lényeg csak egyazon ellentét folytatódjék! Mindegyik nap története egy-egy felvonásban sűrűsödik, vagyis egy-egy felvonásban csak ezen az egy napon belül történeteket játszzák el. Az ellentét bonyolódásának minden mozzanatát bemutatják ugyanúgy, mint az angol jelenettechnikában Shakespeare-nél. Összefoglalva a spanyol, Vegától örökölt dramaturgia szerint egymástól élesen elválasztott felvonásokon belül, egymáshoz kapcsolódó gyors jelenetek mutatják be a cselekményt. A versben írt dialógusok szövegében a jelenet hangulat szerint változnak a versformák (rímes, rímtelen, nyolcszótagos, tizenegyes). Az élet egyszerre komor és derűs! A spanyol színház az angolhoz hasonlóan darabon belül váltogatja a vígjátéki és tragikus feszültségű jeleneteket.

Míg Vega a barokk ízlésen belül elsősorban reneszánsz költő, legnagyobb utódának Calderónnak életművében már oly teljessé válik a barokk pompa, zsúfolt túldíszítettség, s ezek mögött a szemlélet irracionálizmusa, hogy alig látszik már a reneszánsz előzmény. Calderón virágkorában, a hosszú ideig a világ első hatalmának tartott Spanyolország legyőzője, Anglia már a polgári forradalomnál tart. A spanyol főnemesség retteg mindenféle változástól, kialakul a bizonytalanságérzés, félelem az ismeretlentől. A világ bonyolulttá, áttekinthetetlené válik, de a felhalmozott gazdagság még ragyogó díszletéül szolgál e káprázatos végjátéknak. A művészetek pompázatosabbak mint valaha is voltak, s a spanyol ember belemérül a káprázatokba, az illúziókba. Calderón, aki a lélek elragadtatását igénylő főnemesség életérzését fejezi ki darabjaiban, általában fenntartás nélkül átveszi mestere, Vega dramaturgiáját, de nála a pergő cselekmény csak alkalom a *lélek kalandjainak ábrázolására*. Jellemei végletesebbek, szenvedélyei pusztítóbbak, világképe egyházasabb, misztikusabb. Híres, *Az élet álom* c. (1635), regényes színművét versben írta. A **nagy barokk témák**: az idő múlásának érthetlensége és tragikuma, az álom és valóság, lét és illúzió, vágy és megvalósulás elmosódó kontúrú játékaik jelennek meg Calderón költői színpadán.

Segismundo királyfit apja gyermekkorától távoli, magányos börtönben őrizteti, mert születésekor sötét előjelek jósolták, kegyetlen zsarnok uralkodó lenne belőle. A Vegától elsajátított dramaturgia szerint építkezik a bonyolult cselekményű dráma, amelynek főhőse a királyfi olyan körülmények között kerül hol börtönbe, hol trónra, hol megint vissza a börtönbe és onnét újra a hatalom csúcsára, hogy minden esetben kénytelen azt hinni: az előző életét csak álmodta.

„Mily csodás s megfoghatatlan

Álomlás a mi létünk!

Káprázat csak káprázatban,

Amit végigélni vélünk.

Álmodunk, s azt hisszük: élünk!”

(Calderón: *Az élet álom*. III. felv. Segismundo monológja)

Calderón korában az emberek végletes érzelmekben élik át a bizonytalanságot, reménytelenséget: a vallás misztikum, vagy a hedonikus életélvezet egyaránt a menekülés lehetőségeként jelenik meg. Az egyházi szertartások színtere a templom maga is illúziót nyújtó zsúfolt pompájú látványossággá válik, s ilyen helyszínen a mise is színházszerű lesz. A reménytelenségben feloldást adó másik menedék a színház is sok esetben misztikát, vallásos eragadtatást, egyházi szertartást idéz fel hatásában. A barokk drámaköltő szertartásmesterré válik aki által a sokszínű barokk világ maga is színházzá változik át, s létrejön – a kor kedvenc kifejezésével élve – a „*Theatrum Mundi*” a barokk „*Világszínház*”, amely a teljes univerzumot magába öleli.

Calderón *A nagy világszínház* (1637) című művében a világmindenséget, a teremest, a vallási mftoszokat, a világtörténelmet egyetlen óriási, bonyolult színjátéknak ábrázolja, amelyben az emberek eleve megszokott szerepeket játszanak, majd jelenésük végeztével számot kell adniuk az Úrnak, a nagy játék rendezőjének, hogyan alakították szerepüket.

Calderón darabjában az *allegória* eddig nem ismert méretű, a *középkori moralitásokból* átvett alkalmazásának 17. századi megvalósulását láthatjuk:

A színmű kezdetén a *Mester* (az Úristen) saját dicsőségére színdarabot akar játszani, és elosztja a szerepeket a *Királynak*, a *Bölcsnek*, a *Szépségnek*, a *Gazdagnak*, a *Koldusnak*, a *Parasztoknak* és a *Gyermekeknek*. A *Világ* adja a játékhoz szükséges kellékeket és a szerepek eljátszására vonatkozó utasításokat. A *Paraszt* és a *Koldus* eleve tiltakozik a nyomorúságos szerep ellen, amelyet a darabban (életben!) játszania kell. A *Törvény* olykor figyelmeztetni próbálja a játékosokat, de azok alig veszik figyelembe az intelmeket. A művet nagyméretű ítélkezés zárja le, melyben a *Koldus* és a *Szerzetes* azonnal az égbe szállhat, a *Királynak* és a *Szépségnek* bűnbánatot kell tartania, a *Paraszt* kegyelemben részesül, csak a *Gazdagnak* kell tudomásul vennie, hogy eljátszotta életét.

A spanyolok, közöttük elsősorban Calderón fogalmazta meg leggyakrabban és legköltőibben a teljes emberi sorsot teátrálisan felfogó gondolkodásmódot, a keresztény világnézet barokk megjelenési formáját.

A középkori elemeket tovább bontakoztató, a spanyol Siglo d'Oro dráma- és színházművészetével ellentétben, felületesen nézve úgy tűnik, a francia „Grand Siècle” nem a középkori örökséget folytatja, hanem a reneszánsz antik kultuszának elvetett magjaiból sarjast erőteljes virágokat.

Az úgynevezett francia klasszicista tragédiában elsősorban Corneille és Racine színpadán a görög mitológiából jól ismert hősök (*Phaedra*, *Thézeusz*, *Hippolitosz*, *Iphigénia*) vagy az ókori történelem nagy alakjai (*Britannicus*, a *Horatiusok*, *Nero*, *Bereniké*, *Titus*, *Nagy Sándor*) vagy a Biblia őtestamentumi hősnői (*Eszter*, *Atália*) jelennek meg. Ismertek a szereplők, ismert a történet s annak végkifejlete. Mégis merőben új minden, az *állandó*, (az antikvítás nagy témái és a forma) csak látszat: a lényeg a *változóban* rejlik. Az átvett téma, a megújított forma és eszköztár új tartalmakat takar!

Vizsgáljuk meg először ezt a *klasszicizáló*, a barokk bonyolultságától látszólag olyannyira elütő *formát*! A formát az antik minták nyomán stilizálják. Atisztotelész felfedezése sem újdonság, megtették már bő századdal előbb Itáliában, amikor az eredeti a „tiszt” tragédiát akarták újra színpadra állítani Firenzében, Mantovában, Nápolyban, Velencében – ekkor új műfaj született a „félreértésből”... De a XVI. század francia reneszánsz költészete is ókori minták felé fordul: Étienne Jodelle *A fogoly Kleopátra* című páros rímű zengő alexandrinusokban írt ókori témájú drámájában már 1552-ben egy helyszínen, egy napon belül, egyetlen cselekményvonalban bonyolítja a történetet. Egy szá-

zaddal később Nicolas Boileau, a Napkirály udvarának hivatalos esztétája *L'art poétique* című híres, esztétikai-dramaturgiai tankölteményében foglalta össze a klasszicizáló dráma teljes szabályzatát. Ami Arisztotelésznél, a nagy görög mintaképnel csak javaslat a drámai egység betartására, az Boileau-nál már áthághatatlan szabály. A hármas egység törvénye gúzbakötötte a drámaköltőket a 17. században, s a 18. század végéig teherterele is maradt a francia irodalmi igényű drámaköltésnek. Voltaképpen miről is van szó? Kötelező érvényű szabály, hogy a cselekmény egyazon helyszínen 24 órán belül, mellékcselekmény nélkül haladjon a kibontakozás felé. A szigorú dramaturgiai szabály mintaszerűen valósul meg Racine Phaedrájában. Már az expozícióban, tehát az első felvonásban meg kell tudnunk minden olyan tudnivalót, amely hozzájárul a konfliktus megoldásához. Az expozícióban tehát benne van már a megoldás. Különbözik is minden néző (vagy olvasó!) tudta mily tragikus sors vár Thézeusz athéni király szép ifjú feleségére, Phaedrára, aki mostohafiába, Hippolitoszba lett szerelmes. A költő művészléte nem is a meglepetések, a váratlan fordulat kitalálásában rejlett. A dráma hatása elsősorban azon múlott, hogy a szerző milyen úton s milyen elegánsan vezeti le az egyetlen lehetséges eredmény felé a cselekménysort. Soha csiszoltabb dramaturgiai formát sem azelőtt, sem azóta nem talált a drámatörténet!

A klasszicista dramaturgia a görög drámából, főleg Szophoklész tragédiáiból elemezte ki a konfliktus menetének ötös tagoltságát, így jött létre az ötfelvonásos forma. (Shakespeare drámáira is ráerőszakolták a későbbiekben ezt a beosztást!) A felvonások beosztás rendszeres *függöny használatot* is jelez. Meglehetősen paradox módon, hiszen a helyszín állandó, nem változik. Mire kellett tehát a függöny, a felvonások beosztás? Tagolásra, az idő, a 24 órás időtartam múlásának a jelzésére? Az angoloknál egyvégtében peregetek a jelenetek; a spanyol corral egymással szemközt álló váltószínpadain függöny nélkül is bonyolult díszleteket mozgattak, a változó színen a néző a legfontosabb cselekmény mozzanatokát mind láthatta, szeme előtt párbajoztak a színpadon lettek öngyilkosok a szerelmesek... A francia klasszicista drámában minderről csupán veretes költői nyelven beszélnek a szereplők. A történet, a konfliktus kibonyolítása, az erőszakos cselekmények (gyilkos, mérgezés, halál, párbaj) a színen kívül játszódnak. A francia drámaesztétika diktátuma szerint nem azt kell eljátszani a színen ami történik a szereplőkkel, hanem azt, hogy ami történt, azt *hogyan veszik tudomásul* a cselekmény résztvevői, és milyen hatást vált ki belőlük. *A drámai folyamat a szereplők tudatában, értelmében, érzelmében játszódik.*

A francia abszolutizmus korában vagyunk, ne feledjük, az udvar kényes a társadalmi egyensúlyra, visszariasztó tehát minden ami erőszakos, ami durva, ami nem logikus. Kímélte, kifinomult emberek bonyolult intellektuális gyönyörűsége ez a drámaforma, szép mint egy matematikai levezetés!! Visszariasztó önelemző vallomások a szenvedély elsőpőr erejéről váltakoznak e drámában a szereplők egymást elemző dialógusaival. A kristálytiszt formában a lélek bonyolult mélysége tárul fel. *A klasszicista formában barokk életérzés jut itt is érvényre a színpadon.* Vizsgáljuk meg e felvetést a Phaedraban! A néző tanúja Phaedra gyötrődő szenvedélyének, lelki pokoljárásának, de az udvari etiketthez hozzácsiszolódott szerző őt, a királynőt megkíméli minden nemtelen intrikától. A forrponton izzó, eleve reménytelenségre ítélt szerelem háttérében a 17. századi francia udvari élet erkölce, gondolkodásmódja, szokásvilága tűnik elő minduntalan. Racine-nál Thézeusz halálhíre, mint drámai fordulat, nem csupán arra teremt alkalmat Phaedrának, hogy szabadnak érezvén magát szerelmet valljon mostohafiának. Racine bonyolult di-

nasztikus viszonyokat, öröklési viszályt, vagyis a hatalom újra felosztásának konfliktusát is beépíti darabjába. Ki a trón jogos várományosa? A túszként az udvarban tartott királylány, a levert, megsemmisített előző dinasztia egyetlen élő tagja Aricia? (Mellesleg Hippolitosz szerelme). Vagy maga Hippolitosz az elsőszülött fiú? Vagy a törvényes király Théusz és Phaedra csecsemőkorú fia? Vagy maga az özvegy, Phaedra? Euripidésznél, Racine ókori mesterénél a holtak hitt király és férj váratlan hazaérkezésekor Phaedra, hogy mentse magát, leplezze saját bűnét, csábítással vádolja az ártatlan, a szűz Artemisz istennőnek hódoló tiszta mostohafiút az apánál. A 17. század kifinomult udvari szelleme már nem teszi lehetővé, hogy a mitológiához híven egy fenséges személy így tegyen. A rút intrikát a dajka, tehát egy szolga végzi el, hogy mentse szeretett úrnőjét, s nem elhanyagolható tényező az sem, hogy egy „oly nemes királynő”, a trónörökös anyjának becsületéről van szó (Racine előző). Racine soha semmiben sem vét a kötelező drámaesztétika ellen, amelynek az udvari illem is szerves része. A tragédia végkimenetele egyformán borzalmas halállal sújt ártatlant s bűnöst. De nem a nyílt színen! Az öngyilkos dajka halálhírére egy udvarhölgy meséli el. Az apai átoktól sújtott Hippolitosz a mitológiából ismert módon hal kegyetlen halált. Megtudjuk, a nevelőjét, Theraménoszt játszó színésztől, aki szép hosszú monológban, érzékletesen regéli el a borzalmas halál mikéntjét – csak olyan kifejezéseket használva, amely nem sérthet érzékeny füleket. Természetes, hogy Phaedra halála, mérget vesz be, sem a nyílt színen történik, ott csak elbűcsúzik s bevallja bűnét. A mitológiai téma, a tökéletesen szerkesztett klasszicista forma ily módon tükrözi saját korának. A látszólagos rend és fegyelem bonyolult viszonyrendszereket és a kor emberének még bonyolultabb lelkiiségét takarja csupán. Puritán színpadon a hősök csak szavalnak, nem a színpadon játszódnak le a döntő cselekménysorok. Ez az eseménytelenség mégis izgalmat kelt, mert a néző a lélek drámáját, kalandját éli át; mert a drámaköltő az egyéni tudat vetületében mutatja be a külső objektív világot és a tudat melyéről ható ösztönöket is.

Ennek a végtelenül magasrendű irodalmi színháznak, elit, de meglehetősen behatárolt szűk közönsége volt. Franciaországban a klasszicista színházzal egyidőben attól teljesen eltérő dramatikus formák, színjátéktípusok is virultak, utóéletüket, hatásukat tekintve nem kevésbé jelentősek. Sőt igazi nagy tömegeket a látványos zenés „barokk színház vonzott”. Jóval népesebb közönsége volt a klasszikus triász máig leggyakrabban játszott szerzőjének, Molière-nek. Mindent tudott a drámaírásról, amit a korfízlés megkövetelt, nem esett nehezére a hármasegység követelményeit betartva ötfelvonásos verses drámát írnia (Tartuffe, Misanthropie). De mivel elsőrendű színházi ember volt: színész, rendező, táncos és koreográfus, nyitott volt mindenre, ami igazi színház az antikoktól a vadonatújig. Őt nem hagyta hidegen az itáliai commedia dell'arte színészek hatalmas párizsi sikere, sem a Versailles-i udvar pompaszeretete, igénye a színpompás, káprázatos ötleteket felvonultató zenés darabokra, balettekre. A király, XIV. Lajos szerette a balettet, sőt maga is kitűnően táncolt. Molière ahogyan ráértett a párizsiak igényeire, időben számot vetett a szórakozni kívánó udvar vágyával, ízlésével is. Köztudott róla, hogy vígjátékaiban összeolvasztotta a drámatörténelem addigi minden jelentékeny vígjátéki törekvését. Plautus öröksége, a francia vásári bohózat, a *farce* vérbősége, a commedia dell'arte típusai, fogásai mind jelen vannak műveiben. Az örökség átforgalmazódik, újjászületik kezén, új műfajokat hoz létre, gyilkos szellemessége máig ható, halhatatlan figurákat teremt: a fősvényt, az úrhatnám polgárt, az álszent, képmutató Tartuffe-öt. Molière a barokkra oly jellemző nem tiszta, kevert műfajjal kezdte előadói pályafutását, a *zenés pásztorjátékkal*.

Jellemvígjátékait is ügyesen hangolta át, tette kívánatossá a királyi udvar számára, ének és táncbetétekkel tarkította. Az *úrhatnám polgár* c. vígjátékában már nemcsak a szünetekben, *közzjátékként* jelenik meg a tánc és az ének, hanem a darab cselekményébe kapcsolódva, annak szerves részévé válik. Megszületik a *comédie-ballet* vagyis a balett-komédia, amely oly jól fejezte ki a kor „carpe diem” hangulatát. Molière az udvari ünepségek egyik felelőse, a másik a „flórencinek” csúfolt itáliai születésű Lully, ekkor már „A király zenésze” cím birtokosa, vagyis XIV. Lajos zenei főintendánsa.

A mindenre felfigyelő, éles szemű Lully szinte azonnal csatlakozott Molière-hez. Eleinte az udvari balettnak a zenei részét igyekezett fejleszteni; az előadást duókkal, triókkal, párbeszédese jelenetekkel, belépőkkel és finálékkal bővítette ki. Miután a király tetszését elnyerték s az udvarban tartós sikerre számíthattak, Lully, Molière párizsi „nagyközönsége” számára írt darabjainak is zeneszerzője lett, egészen Molière haláláig. Közös munkák sora reprezentálja együttműködésüket: *Az eliszi hercegnő* 1664; *Monsieur Pourceaugnac*; *Úrhatnám polgár* 1670; *Psyché* 1671).

Lully neve a későbbiekben a francia opera kialakulásának történetével fonódik egybe, de a drámai színházban szerzett tapasztalatait is nagyszerűen kamatoztatja majd az olasz fzlés mellett.

Párizsban főleg olasz szcenikusok munkássága nyomán virágzott ki a látványos színmű, a „pièce à machine”, a „pièce à grand spectacle” – hatalmas közönség sikert aratva (Az aranygyapjú, Circe – Thomas Corneille). A festői színpadon játszódó, ragyogó technikai ötletektől hemzsegető érdekes történeteket is zenei elemekkel díszítették. Ez a fajta színjáték típus is a francia opera felé mutat. Lully, Philippe Quinault librettista és Ch. L. Beauchamps koreográfus személyében megtalálta azt a két munkatársat, akikkel meg tudta valósítani művészi elképzeléseit. A sikertelen, bátortalan francia kezdeményezések után (Cambert), egy olasz vitte sikerre Franciaországban az új barokk műfajt, az operát. Lully 1672-től 1687-ben bekövetkezett haláláig 19 operát írt. Ezek jellegzetesen barokk „kevert műfajú” darabok: „*balett-tragédiák és balett-operák*”.

Ez az elfranciásodott olasz teremtette meg a klasszicista tragédiák szavaló, majdnem kottázható, zeneien szép *deklamációjából*, a francia operák tipikus recitatívóit. Lully mintaképe a korabeli francia tragédia volt, a Théâtre Français-ba járt, hogy tanulmányozza és lekottázza a nagy színészek deklamációját. *Az irodalom- és színháztörténeti találkozik itt a zenetörténettel...* Romain Rolland, Lully egyik francia monográfusa úgy véli, a kor költői deklamációja hatott a zenei deklamációra, sőt a kor költői, színpadi deklamációját manapság leginkább Lully recitatívói őrizték meg. Lully operáiban teljessé ki egész pompájában az abszolút királyság apoteózisa, s színpadán maga a Napkirály a kor hősi mintaképeként jelent meg.

SZAKIRODALOM

Szerb Antal: A világirodalom története, Magvető, Budapest, 1989.

Oswald Spengler: A Nyugat alkonya. Budapest, Európa, 1994.

George Steiner: A tragédia halála. Európa, Budapest, 1971.

Hegedűs Géza – Kónya Judit: Kecskéének. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 1999.

Romain Rolland: Lully, Gondolat, Budapest, 1959.

A színház világtörténete I. kötet. Főszerk.: Hont Ferenc, Gondolat, Budapest, 1972.

Jean-Jacques Roubine: Introduction aux grandes théories du Théâtre. DUNOD, Paris, 1996.

Marie-Claude Hubert: Histoire de la scène occidentale (de l'Antiquité à nos jours). Colin, Paris, 1992.

Jean Racine: Phaedra, Előszó

A tanulmány megírásánál sokat hasznosítottam volt mesterem, Vajda György Mihály professzor úr, a témához tartozó gondolataiból, frásaiból.

SZÉLJEGYZETEK J. S. BACH ÉS A MANIÈRE FRANÇAISE KAPCSOLATÁHOZ

„Decipit exemplar vitii imitabile.”
(Horatius, Lib. I. Epist. XIX.)¹⁹

A barokk zene előadásmódjának egyik legközismertebb problémája, az úgynevezett francia stílus (*manière française*) körüli vita irodalma egészen a század elejéig nyúlik vissza²⁰, és ha a csata mára már veszített is egykori hevességéből, kétségkívül ma is lennek meg olyan cikkek, amelyek ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódnak. Sokan tekintették követendő kiindulópontnak Dolmetsch nézetei (többek között Thurston Dart, Antoine Geoffroy-Dechaume és Robert Donington).²¹ Természetesen az ellenkező véleménynek is voltak hívei, akik kételkedtek a *manière française*-ről kialakított elképzelés helyességében, sőt, akár el is utasították azt, vagy legalábbis korlátozni kívánták az Európára – és elsősorban J. S. Bach művészetére – gyakorolt hatását. Ez utóbbi álláspont legismertebb, legnagyobb nevű képviselője kétségkívül Frederick Neumann volt,²² akinek nagy jelentőségű munkássága azóta is megkerülhetetlen a muzikológusok számára, és arra készíti őket, hogy foglalkozzanak nézeteivel, akár elfogadják azokat, akár elvetik.

A *manière française* jellegzetességeinek részleteibe bocsátkozni itt fölösleges volna, de talán nem teljesen szükségtelen dióhéjban összefoglalni a stílus leglényegesebb vonásait. Ido Abravaya *A French overture revisited*²³ című cikkében erre vonatkozóan három sarkalatos pontot jelöl meg, amelyeket a továbbiakban részletesen ki is fejt: 1. a pontozott hang hosszúságának kérdése, 2. a pontozás utáni rövid hangnak a többi szólammal való szinkronizációja és 3. a rövid hangok egységesítése egy szólamon belül. Az első esetben a cikk írója természetesen nem a nyújtópont időtartamát kívánja matematikai pontossággal meghatározni (amely valamivel hosszabb, mint az öt követő rövid hang), hanem arra hívja föl a figyelmet, hogy a pontozott és a rövid hang között hallható elválasztásnak, egyfajta, a kielezett egyenlőtlenség miatt meghatározhatatlan értékű szünetnek kell lennie, amely a túlpontozással együtt biztosítja az erre a stílusra jellemző szagatottságot. Ennek fényében a pontozott negyedből és egy nyolcadból álló ritmusképlet körülbelül úgy

¹⁹„Rászed a külsőség, kinevetteti ám az utánzót.” (ford. Bede Anna) *Horatius összes művei* (Budapest, 1989), 308.


²⁰Arnold Dolmetsch volt e később oly hálásnak bizonyuló témának az úttörője a túlpontozások és a felütések egyidejűsítésére vonatkozó, Quantz nyomán kialakított elméletével; vö. Dolmetsch, Arnold, *The Interpretation of the Music of the XVIIth and the XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence* (London, é. n. [1915])

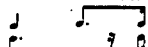
²¹Dart, Thurston, *The Interpretation of Music* (London, 1954); Geoffroy-Dechaume, Antoine, *Les "Secrets" de la musique ancienne* (Paris, 1964); Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music* (London, 1974). Az említett szerzőkre John O'Donnell hivatkozik "The French Style and the Quertures of Bach" című cikkében. In: *Early Music*, April 1979, 190-196; July 1979, 336-345.



²²Első nagy port felvert cikke e tárgyban: "La Note Pointée et la soi-disant «manière française», *Revue de Musicologie*, 1965. 66-92. (Számtén O'Donnell idézi említett írásában.)

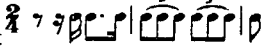

²³Abravaya, Ido, "A French overture revisited: another look at the two versions of BWV 831", *Early Music*, February 1997, 47-61.

értelmezendő, mintha a nyolcad hang helyén egy tizenhatod értékű szünet és egy tizenhatod állna. A pontozás utáni hangok értékének erőteljes megrövidülése, fölgyorsulása természetesen ugyanúgy vonatkozik a szünetet követő rövid hangokra és a felütésekre is. A második problémakör öleli föl az összes olyan képletet, ahol a pontozás utáni rövid hangokat összhangba kell hozni egymással, ha különböző szólamokban lényegében egyi-

dejűleg szólalnak meg. Így tehát, bár a  ritmusképletek együtthangzása a mai értelmezés szerint valóban a fönt leírt formában volna matematikailag pontos, ebben a

stílusban a következőképpen kell megszólalnia: , máskülönben egy pillanatra értelmetlen zűrzavar keletkezne. Magától értetődik, hogy a megállapítás a szünet

utáni rövid hangokra is érvényes ( helyett: ). A harmadik pontban említett egységesítés értelmében ha egy zenei-melodikai egységen belül negyed és nyolcad hang is pontozva van, akkor az őket követő rövid hangok szintén egyforma hosszúra, illetve rövidre játszandók. Ugyanebből a célból az előadónak néha nemcsak túl-, hanem, éppen ellenkezőleg, alul kell pontoznia bizonyos ritmusokat. Ennek sokat idézett példája J. S. Bach 5. Brandenburgi versenyeének harmadik tétele: az eredetileg le-

írt  ritmus így szólaltatandó meg: 

Mindezek eddig a stílus olyan vonásai voltak, amelyeket már lényegében Dolmetsch is fölvezetett a század elején. Van azonban még egy, alapvető fontosságú kérdés (eltekintve az ornamentáció által fölvetett egyéb problémáktól), amely szinte teljes szemléletváltást eredményezett az úgynevezett francia *ouverture* karakterét illetően: a tempó. Az eredeti elképzelés az *ouverture* pontozott ritmusú nyitószakaszát annak *grave* megjelölése miatt a súlyos pompa nehézkes lassúságába kényszerítette, az újabb kutatások azonban megkérdőjelezték ennek helytálló voltát. John O'Donnell *The French style and the overtures of Bach* című cikkében részletesen elemezve a korabeli forrásokat arra a következtetésre jutott, hogy téves az a föltevés, amely szerint a nyitószakasz nagyon lassú, míg az utána következő, rendszerint fugatós rész hozzá képest igen gyors. Valójában e két formarész matematikai értelemben vett tempója lényegében azonos, s az első szakasz méltóságteljesége és a második elevensége közötti kontraszt abból fakad, hogy másképpen alakulnak az ütemek súlyviszonyai, s így nem egyformán rendezik be a zenei időt. Ugyanis míg a nyitószakasz *alla breve*, vagy 2 jelzésű ütemei két félhangból állnak, addig a fugatós rész ütemei a negyedek tagolják. A tempók viszonya ennek megfelelően nagyjából a következőképpen alakul: ha $\text{♩} = 57-60$, akkor $\text{♩} = 120-125$. Ez az értelmezés – amely a túlpontozás megértését is megkönnyíti, hiszen így a pontozott és a rövid hang közé nem esik súly, s a rövid hangnak vagy hangoknak pedig a következő ütésre kell fölfutniuk²⁴ – alapjaiban érintette a fenséges *grave* által meghatározott karakterről alkotott elképzelést.

²⁴Ami a súlyos-súlytalan ütemrészekre vonatkozó megállapítást illeti, bár a legtöbbször így van, persze nem követelmény. Robert Donington véleménye szerint pl.: "A túlpontozás alkalmazását nem kell az egyetlen mérőütésen belül helyet foglaló pontozott ritmusokra korlátoznunk. Az azonban nem valószínű, hogy a túlpontozás közepesen lassú tempó két mérőütésnél hosszabb ritmusaira is vonatkoznék. Az ilyen hangok gyorsaságának alsó határát az a leglassabb ritmusérték szabja meg, amely még melodikus vagy ritmikus figurációként érzékelhető, tehát nem tűnik mindenképpen lényeges dallamfordulatnak [...]. A hangok gyorsaságának felső határát pedig az igen gyors hangok túlpontozásának túl-

Ez a nagy vonalakban vázolt elmélet akkor is igazolódni látszik, ha a kérdést egy másik aspektusból közelítjük meg. A francia opera (ahogyan általában a korabeli francia udvari élet) és a tánc fogalma gyakorlatilag elválaszthatatlan egymástól. Franciaországban az operajátszás megjelenésének legfontosabb előzménye közismerten az úgynevezett *ballet de court* volt. Ebből szinte magától adódik a következtetés, hogy a balettek *entrées*-ja és az operák *ouverture*-je között összefüggés lehet. Walter Kolneder így ír erről:²⁵

The development which led to the creation of the French overture began in the ballet. As early as the sixteenth century the first known performances of ballet included instrumental introductions, though music was not often specially composed for this purpose. In the succeeding period an introduction consisting of two sections, on the analogy of the pavane and gaillard, was provided, the usual practice being to begin with a processional entry (generally a march) and follow this with a dance in duple or triple time. The succession C-3/2 (3/4, 3/8) survived as a characteristic feature of the form which developed later, which from 1640 onwards was known as *ouverture*.

[A folyamat, amely a francia *ouverture* kialakulásához vezetett, a baletten belül indult el. Már a XVI. századból ismeretesek olyan balettelőadások, amelyek hangszeres bevezetőt tartalmaztak, bár az ebben a közegben elhangzó zene rendszerint nem speciálisan ebből a célból született. A következő időszakban a bevezetés a pavane-gaillarde analógiájára kétrészesévé vált: a szokásos gyakorlat szerint bevonulásszerű nyitószakasszal (általában indulóval) kezdődött, amelyet páros vagy páratlan ütemű tánc követett. [Végül] a C-3/2 (3/4, 3/8) metrumok egymásra következőzése maradt fenn mint jellegzetes vonása annak a később kifejlődött formának, amely az 1640-es évektől *ouverture* néven vált ismertté.]

Mindezek tehát arra mutatnak, hogy az *ouverture* alapvető karakterét eredetileg a tánc határozta meg, s hogy az annyi vitát kiváltó túlpontozás is a táncból fakadó gesztus maga teljes asszociációs körével. Így könnyen érthetővé válik, hogy a francia nyitány *grave* szakasza rendkívül méltóságteljes ugyan, de bizonyos könnyedséggel és kecsességgel az, ez pedig összhangban van azzal, amit O'Donnell a tempók meghatározásakkor megállapított.

Mindez természetesen, bármilyen érdekes legyen is önmagában véve, számunkra pillanatnyilag főként azért lényeges, mert elvezethet olyan problémákhoz is, amelyek J. S. Bach művészetét érintik. A *manière française* kissé hosszadalmas taglalására egyrészt a pusztá földidőzés kedvéért volt szükség, másrészt azért, mert talán találhatók benne olyan pontok, amelyek segítségével megkísérelhetjük a tágabb összefüggések felől szemlélni a hatást, amelyet Bachra gyakorolhatott.

izgatott hatása (sőt akár gyakorlati kivitelezésének lehetetlensége) szabja meg, hiszen ezek, már csak leírt gyorsaságuknál fogva is, épp elég elevénységgel rendelkeznek." Donington, Robert, *A barokk zene előadásmódja* (Zeneműkiadó, Budapest, ford.: Karasszon Dezső, 1978), 268.

²⁵Kolneder, Walter, "Music for Instrumental Ensemble: 1630-1700. The French Overture", *New Oxford History of Music VI. Concert Music 1630-1750* (Oxford University Press, editor: Gerald Abraham, 1986), 220. (saját ford.)

Sok kiváló és hasznos cikk született már azzal a céllal, hogy a lehetőségek adta ke-
retek között számba vegyen minden olyan konkrét, kézzelfogható bizonyítékot, amely
egyrészt igazolja Bach és a *manièrre française* kapcsolatát, másrészt megpróbálja az isme-
retekhez képest behatárolni ennek a kapcsolatnak a kisugárzási körét. Ezen a ponton
azonban fölmerül az a kérdés, hogy föltétlenül csak annyit fogadhatunk-e el, ha nem is
megdönthetetlen tényként, de legalább valószínűsíthető hipotézisként, amennyit ezek a
korabeli utalások, dokumentumok teljes biztonsággal igazolni tudnak? Nem lehetséges-e
vajon, hogy ily módon bizony erősen leszűkítjük a hatások lényegében valóban megfog-
hatatlan, épp ezért nehezen kutatható életterét, meglehetősen szűk mederbe akarván
kényszeríteni őket?

Próbáljunk meg fölvezetni egy olyan gondolatmenetet, amely ugyan általánosabb
annál, hogysem tárgyi bizonyítékokkal alátámasztható lenne, s ezért esetleg valamelyest
légből kapottnak látszik, ugyanakkor, úgy tűnik, semmi sem mond neki ellent. Korábbi
vizsgálódásaink során arra a következtetésre jutottunk, hogy a *manièrre française* és a tánc
között alighanem erős összefüggés van. A tánc viszont a francia udvari arisztokráciának
és elsősorban a királynak, tehát magának a hatalomnak egyik legfőbb önreprezentációs
formája.²⁶ Ez a hatalom azonban nem akárkié volt, hanem XIV. Lajosé, a Napkirályé,
akinek neve ma is a *par excellence* abszolút hatalom szinonimája, saját korában pedig
minden kis és nagy fejedelem szemében az első számú követendő példa volt. Egy erőtel-
jes zenei ízlés – *goût*, ahogy akkoriban nevezték –, önmagában is könnyen vált általános
légkörré, amelynek jelenléte magától értetődő, és a vele való találkozás nem szorult külön
igazolásra, hiszen jóformán el sem kerülhető, a *manièrre française* pedig mindehhez még
igen hathatós támogatót is kapott a politikai hatalom képében, amely a legkülönbébb
szokásoknak és divatnak is szárnyakat tud adni. Ha mindehhez hozzászámítjuk azt is,
hogy a XVII-XVIII. század fordulóján a németek még nem kapták meg a valamivel késő-
bbi ébredő nacionalizmus segítségét ahhoz, hogy öntudatosan meghatározzák saját he-
lyüket a világban, könnyen el tudjuk képzelni, milyen tág teret nyújthattak az Európában
hódító két alapvető zenei ízlésnek: az olasznak és a franciának.²⁷ Úgy tűnik tehát, hogy
fontosak és hasznosak a bizonyítékok e hatás létezésére nézve, de a stílus föltételezhetően
általános elterjedtségénél és ismertségénél fogva talán nem teljesen nélkülözhetetlenek
ahhoz, hogy hiessünk ebben a kapcsolatban.²⁸

A másik kérdés az, hogy mindez milyen mértékben hatott magára Bachra? Első lá-
tásra talán úgy tűnhet, hogy az *ouverture* megjelöléssel ellátott művek száma életművé-

²⁶Nem állítjuk, hogy a tánc segítsége nélkül a minden tekintetben abszolútizált és monopolizált Fran-
ciaországban a zene nem juthatott volna hasonlóképpen érvényre, de ez a segítség bizonyára nem volt
elhanyagolható, ha azt a magas pozíciót tekintjük, amelyre ez a stílus a királyi udvarban szert tett.

²⁷A nacionalizmus tudat alatt azóta is erősen hat, és ennek következtében néha kétségekbe vonják ezek-
nek a kapcsolatoknak a létezését, jöllehet egy zenei alkotást ért hatások fölmérése semmivel nem
csökkenti az eredmény nagyságát; vö.: Dirst, Matthew, "Bach's French overtures and politics of
overdotting", *Early Music* 1997, 35-44.

²⁸Meg kell azonban említenünk, hogy a Johann Gottlieb Preller által az *Ouverture nach französischer
Art* (BWV 831a) első, konvencionálisan lejegyzett változatáról készített másolat, amely, noha Bach
életében készült, szemmel láthatóan tökéletesen félreérti a komponista eredeti szándékait, nem látszik
igazolni ezt a feltevést. Az azonban ennek ellenére is teljesen valószínűtlen, hogy az említett *ouverture*
két változatát valóban kétféleképpen is kellene előadni; vö.: Dirst, Matthew, i. m. Ami pedig a
manièrre française-t illeti, valószínűleg bizhatunk abban, hogy ha Preller a notációt esetleg nem tudta
értelmezni, vagy a stílus nem volt ismert előtte, Bach számára az volt.

ben elenyésző. De vajon bizonyos-e, hogy csak azokat a kompozíciókat kell figyelembe vennünk, amelyek a stílus emblematikusnak szánt kifejeződései? E problémával kapcsolatban Hans-Joachim Schulze *The French influence in Bach's instrumental music* című cikkében figyelemre méltó megállapítást tesz:

Apart from the various rondo forms – including the 9-fold rondo that is the final movement of the E major Violin Concerto, redolent of the ballet rondo – the French overture plays a dominant role throughout Bach's output, covering virtually the whole period of compositional activity. Whether in bipartite or tripartite form, both the scale flourishes and jerky rhythms of the slow outer sections, and the fugal, sometimes concertante writing of the fast middle sections radiate pomp and splendour. This is a feature which frequently serves a symbolic function: it was used to celebrate the election of the Leipzig town council BWV 119, for the consecration of a church and organ BWV 194, as the opening work of a major printed collection of organ works, BWV 552/1. In a similar manner an *ouverture* appears as variation 16, opening the second half of the Goldberg Variations BWV 988 and begins the latter half of the bipartite festal Cantata BWV 76/8. In the context of both sacred and secular jubilation, examples include the Sanctus of the B minor Mass and the concluding movement of the 'Pastoral' cantata BWV 249 later reused in the Easter Oratorio.

[Eltekintve a különböző, változatos rondóformáktól – beleértve az E-dúr hegedű-verseny balett-rondót idéző utolsó tételét is – a francia *ouverture* domináns szerepet játszik Bach egész életművében, virtuálisan lefedve zeneszerzői tevékenységének teljes időszakát. Mind a két-, mind a háromrészes formák esetében széles skálán mozognak az *ouverture*-asszociációkat keltő kompozíciók, és a szélső, lassú szakaszok szaggatott ritmusai, a gyors, középső részek fúgaszerű, néha koncertáló írásmódja egyaránt pompát és ragyogást sugároznak. Ez az a vonás, amely rendszerint szimbolikus funkcióval bír: a BWV 119-es kantatában Lipcse város tanácsának beiktatását ünnepelte, a BWV 194-es kantáta esetében egy templom és orgona felszentelését, a BWV 552/1 ünnepélyessége pedig abból fakad, hogy egy nagyobb nyomtatott orgonakompozíció-gyűjtemény nyitódarabja. Hasonló módon jelenik meg az *ouverture* a Goldberg-variációk (BWV 988) 16. variációjában, amely a szorzat második részét nyitja meg, és ugyanígy kezdődik a BWV 76/8-as számú két-részes, ünnepi kantáta második fele is *ouverture*-jellegű zenével. Mind az egyházi, mind a világi ünneplés összefüggésében is találhatunk „quasi” *ouverture* példákat: köztük a h-moll mise Sanctus tételét, vagy a BWV 249-es Pastoral-kantáta zárótételt, amelyet Bach később a Húsvéti Oratóriumban használt fel.]²⁹

Schulze lényegesen kitágítja a kört, amelyben a francia stílus hatását kutatva szerinte mozognunk érdemes, és emellett egyfajta megnyitó, bevonuló, ünnepélyes és ünneplő alap affektussal társítja. De talán ennél még tovább is lehet lépni anélkül, hogy föltétlenül el kelljen sülyednünk a bizonytalanság ingoványában, ha lemondunk arról, hogy az *ouverture* teljes formai szerkezetét keressük, és figyelmünket a bevezetésben vázolt elő-

²⁹Schulze, Hans-Joachim, "The French influence in Bach's instrumental music", *Early Music*, May 1985, 180-184. (saját ford.)

adási problémákra koncentrálnak. Eltekintve most az úgynevezett „*Olasz koncert*” (*Concerto nach italienischen Gusto, Clavier-Übung II*, BWV 971) párdarabjától, az emblematikusan francia *Ouvertüre nach französischer Art*-tól (BWV 831), a hegedűzene témába vágó táncételeitől vagy más, már említett példáktól, vizsgálódásaink tárgyául a *Clavier-Übung I*. kötetében megjelent billentyűs *Partiták* (BWV 825-830), valamint a *Francia szvitek* (BWV 812-817) és *Angol szvitek* (BWV 806-811) fognak szolgálni, már csak azért is, hogy közelebbről megtekinthessük, hogyan alakul a stilizált táncételek füzérében egy olyan stílus, amelyet korábban a táncsal szorosan összefüggőnek nevezünk.³⁰

Nem célunk, hogy e sorozatok minden egyes tételét részletesen elemezzük, de annyit azért meg kell állapítanunk, hogy szerkezeti fölépítését tekintve valamennyi tartalmazza a szvitek vázát hagyományosan alkotó *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* és *Gigue* tételeket (a c-moll partita kivételével, amely egy 2/4-es *Cappriccio*-val zárul). Beékelődhetnek közéjük különböző francia táncok, pl. *Bourrée*, *Gavotte*, *Menuett*, *Passepied*, de előfordulhatnak olyan tételcímek is, mint az *Aria*, *Air*, *Anglais*, *Polonaise*, *Cappriccio*, *Rondeau*, *Burlesca*, *Scherzo*. (Ebből a szempontból a legnagyobb változatosságot a *Partiták* mutatják). Az *Angol szvitek* esetében az *Allemande* előtt mindig egy *Prélude* áll, a *Partitáknál* pedig – a sorozatok rendjében – *Praeludium*, *Sinfonia*, *Fantasia*, *Ouverture*, *Praeambulum* és *Toccata*.

Az állandó táncételeket tekintve érdemes megemlíteni, hogy míg valamennyi *Angol szvit*-ben a méltóságteljes, díszített, bonyolult francia *courante*-ot találhatjuk meg, addig a *Francia szvitek* közül csak az első és harmadik, a *Partiták* esetében pedig csak a második és a negyedik tartalmazza a táncnak ezt a változatát, a többi az eleve ennél tempójú, egyszerűbb, könnyebben áttekinthető olasz *corrente* típusát követi. A *gigue*-ek között csak a *B-dúr partita* zárótétele viseli az olasz *giga* címet, jöllehet több *gigue* is követi ezt a világosabb szerkezetet (bár a kontrapunktikusabb francia változat képviselői talán nagyobb számban vannak jelen).

A *manière française* nyomait keresve elsőre nyilván a *D-dúr partita* nyitótétele tűnik szembe, amely, nem akarván semmiféle kétséget ébresztetni mibenlétét illetően, már a címében is egyértelműen *Ouverture*-nek vallja magát. Valóban meg is felel a várakozásoknak ünnepélyes *grave* nyitószakaszával csakúgy (1. kottapélda), mint az azt követő fugatós formarésszel (2. kottapélda). A jelek azonban arra vallanak, hogy Bach számára a stílus gesztus értékű, és más címmel megjelenő tételekre ugyanúgy jellemző lehet (ismert példája ennek a *Wohltemperiertes Clavier I.* kötetének D-dúr fúgája és esz-moll prelúdiuma; a fúga esetében már az ünnepélyes nyitány-asszociációkról is le kell lényegében mondanunk, mivel a kompozíció egyértelműen nem vállal, és nem is vállalhat ilyen funkciót). Így észre kell vennünk, hogy a *c-moll partita Grave adagio* jelzésű *Szinfóniája* is követi lényegében a francia *ouverture* szerkezetét: pontosított ritmusú nyitószakasza (3. kottapélda) után beékelődik egy *andante* rész (4. kottapélda), majd egy 3/4-es, imitációs

³⁰Schulze így vélekedik imént idézett cikkében a szvitek franciás jellegéről: "The most overt examples of French influence are works that are by nature of French genre – among them especially the Orchestral Suite BWV 1066 and the *Ouvertüre nach Französischer Art* BWV 831, for solo harpsichord – betraying, by their frequent pairing and use of dance forms, their stylistic origins. Of similar derivation is the insertion of *agrément* movements – ornamented repeats – in the 'English' Suites; and indeed it is conjectured that an earlier version of the 'French' Suites presented the sequence of movements differently, causing them to close in a particularly French fashion, not with a *gigue*, rather with a minuet." In: Schulze, Hans-Joachim, i. m.

allegro következik (5. kottapélda), amely persze fugatónak semmiképp nem nevezhető, de a funkciónak megfelel. Hasonló megfigyeléseket tehetünk az *e-moll partita Toccatá-jának* esetében, ahol az akkordfelbontásokban és futamokban gazdag első rész (6. kottapélda) után szintén hosszú imitációs szakasz következik (7. kottapélda), s a tételt az első formarész visszatérése zárja.

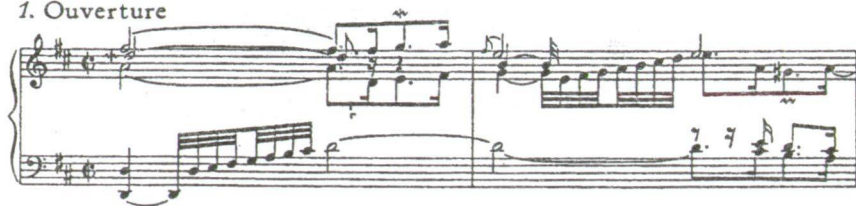
Vannak azonban a francia stílusnak olyan megjelenési formái is, ahol szerkezeti jellegzetességekről már végképp nem beszélhetünk, ahogyan *quasi* nyitány-funkcióról sem, mint az eddigi tételek esetében, de a pontozott ritmusok és az ornamentáció a *manière française*-ről árulkodnak. Ere elsősorban a *sarabande*-okban találhatunk példát. A legszembetűnőbb az *e-moll* és a *G-dúr partita Sarabande* tételei és a *g-moll angol szvit Sarabande-jának* díszített változata (*Les agréments de la même Sarabande*) viselik magukon az említett vonásokat (8. kottapélda). Ha nem is ennyire nyilvánvalóan sűrítetten, de fölfedezhetjük a keresett jegyeket a *B-dúr partita* és az első angol szvit megfelelő tételeiben is. Itt azonban már valóban nem lehet szó a francia *ouverture*-öknél érezhető ünnepélyes, bevonulást sugalló affektusról, a táncról, amelyet szintén a stílus jellemzői közé soroltunk, viszont annál inkább.

Összegezve tehát a leírtakat: úgy tűnik, hogy a ritmikában és a díszítésekben megnyilvánuló jellegzetességek (ez utóbbiak *par excellence* megjelenési formája a *Goldberg-variációk* ária tétele) önmagukban is képesek a *manière française* hordozói lenni, amelynek nem föltétlenül van szüksége pontos szerkezeti megfelelésekre és az *ouverture* címre ahhoz, hogy jelenléte fölismerhető legyen. Mint láttuk, egyrészt a táncgesztusokból fakadó karakter legalább olyan alapvető a *manière française* esetében, mint az ünnepi *entrée*-jelleg, másrészt a ritmikai és ornamentációs karakterisztikumok önmagukban is képesek megjeleníteni a stílust. Ugyanakkor észre kellett vennünk azt is, hogy a *manière* eredeti szerepe és jelentésköre sem maradt érintetlen Bach műhelyében. Jóllehet Schulze csak a funkciójában *ouverture*-nek felfogható, franciás karakterű, de címükben nem nyitánynak nevezett tételeket, zenei részleteket tartotta az említett kategóriába sorolhatónak, a stílus Bachnál való jelentkezésének köre szélesebbnek látszik. Egyfelől az eredetileg a király ünnepélyes bevonulásával társított zenei karakter, ha a méltóságteljes nyitójelleget meg is őrzi, képes olyan, az eredeti funkciótól mélységesen eltérő képzetársításokat felidéző tételekké szublimálódni, mint a *c-moll partitát* nyitó *Sinfonia*, másfelől sokszor ez a nyitányjelleg is eltűnik, és már nem találunk szinte semmit, ami az eredeti asszociációs kört keresve támpontot nyújthatna. Bach és a *manière française* kapcsolatának vizsgálata pontosan azért olyan bonyolult és sokszor túlságosan is szerteágazónak látszó, mert a nagy barokk mesternél elmosódik az eredeti jelentéskör, ugyanakkor a *manière* mégis jól felismerhetően jelen van, de más, különös kontextusba helyezve. Ha úgy tűnik, hogy nem akad jelzés, amely megkönnyíthetné számunkra a tájékozódást, az talán azért van, mert jel és jelzett kapcsolatából csak a jel maradt meg, de eltűnt az, aminek a jele volt. Mindazonáltal Horatius sorai természetesen e megfigyelésekre is érvényesek, és ha a külsőség rászedheti azokat, akik kottaírási konvenciókba kapaszkodva utasítják el a Bach és a francia stílus közötti kapcsolatot, és rászedheti azokat is, akik csak a konkrét, bizonyítható, szinte címkével ellátot hatásmechanizmusokban hisznek, akkor föltétlenül és fokozott mértékben rászedheti e sorok íróját, és „kinevetteti ám az utánzóit”.

KOTTAPÉLDÁK

1. kottapélda

1. Ouverture



2. kottapélda

Handwritten musical score for the second example. It consists of two systems of two staves each. The first system starts with a measure marked "17." and a "2." above it. The second system starts with a measure marked "20". The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as rests. There are some handwritten annotations, including a "7." above a measure in the first system.

3. kottapélda

1. Sinfonia

Grave adagio

Handwritten musical score for the third example, titled "1. Sinfonia". It is written on two staves (treble and bass clef) in B-flat major (two flats) and 2/4 time. The tempo/mood is indicated as "Grave adagio". The melody in the treble staff begins with a half note B-flat, followed by a quarter note C, and then a series of eighth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

4. kottapélida

16



5. kottapélida



6. kottapélida

1. Toccata



7. kottapéllda



8. kottapéllda

4a. Les agréments de la même Sarabande



KELET-KÖZÉP-EURÓPA DALLAMVILÁGÁNAK NYOMAI JOHANN SEBASTIAN BACH- KANTÁTÁKBAN

Johann Sebastian Bach életműve a barokk időszakának legsodáltrameitobb zenei szintézise. Nagyemlékű múltat és szerteágazó jelent, egymással párhuzamosan, egyéni szuverenitással olvaszt magába ez a gigantikus oeuvre – mindig egy teljesség felé törő, páratlan-rendszerszerű alkotói gondolkodásmód által vezérelten –, hogy valamennyi újonnan érkezett stíluselem, egyben a zeneszerzői fantázia szüntelenül megújulni képes megnyilatkozási formáinak, soha el nem apadó forrásait gyarapíthassa. Valóban folytonos bővülés és növekedés a meghatározó itt; az egyszer már tökélyre vitt kompozíciós vívmányok nyomai, az életmű későbbi szakaszaiban is rendszerint jól követhetőek maradnak – szemben például egyes XX. századi alkotóknál megfigyelhető, hasonló tendenciákkal. Pusztán a *jelen* irányából érkezett impulzusok terén, a nagy kortársak közül talán csak Telemann melodikáé, bizonyulhat sokszínűbbnek, összetettebbnek; ám Bach stílusvilága, a múlt kifejezés- és formaszemélyeinek felelevenítése révén, az integráció páratlan egyetemességével, végeredményben olyasfajta enciklopédikus teljességig jut el, amely az összetevők kölcsönhatásában mérhető, permanens intenzitás *fokán*, máig megismételhetetlennek bizonyult.

Lehetségesnek tűnhet, mindezek fényében bárki számára is, épp Kelet-Közép-Európa dallamkincsének „távolmaradását” ebből a lenyűgöző melódiabőségből; azé a Kelet-Közép-Európáé, melynek kulturális peremkerületeitől Bach, élete nagyobbik részében, szinte még *karnyújtásnyira sem* élt? A jelen írás szerzője, egy másik cikkében kísérli meg valamiféle ad hoc szisztematikusság-igénnyel sorra venni mindazokat a kelet-közép-európai – elsősorban szláv eredetű – impulzusokat, amelyek az idők folyamán, Bach dallaminvenciójára befolyással voltak (vagy lehettek) – nem hagyva figyelmen kívül a magyar vonatkozások, immár hagyományosan föl-fölmerülő, számunkra primer módon izgalmas kérdéseit sem. Az alábbi tanulmány, célkitűzésében mindössze arra szorítkozik, hogy érdeklődést igyekezzen kelteni az életműnk, a fenti szemszögből mindmáig kevésbé vizsgált – ám annál fontosabb – területe: az effajta impulzusok terén nem várt gazdagságot elénk táró kantátatermés egésze iránt. Maga a téma: a kelet-közép-európai vonatkozások zenei tartalmának kérdései mindazonáltal korántsem új keletűek. Nálunk Szabolcsi Bence és Bartha Dénes – tudományos indíttatásuk révén; eme minőségben – úttörőnek számító vizsgálódásai jelenthetik ma is a természetes kiindulópontot³¹. Ugyanakkor a té-

³¹ Szabolcsi Bence: Népi elemek Bach művészetében (1950). In: Népzene és történelem. Tanulmányok. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1954.). A dolgozat megjelent A válaszfűt és egyéb tanulmányok c. kötetben is (Akadémiai Kiadó Budapest, 1963.). Német nyelvű, eltéréseket tartalmazó változata: Bach, die Volksmusik und das osteuropäische Melos. In: Bach-Probleme. (Festschrift zur deutschen Bach-Feier Leipzig, 1950. Herausgegeben von Prof. Dr. Hans-Heinz Draeger und Dr. Karl Laux in Auftrag des Deutschen Bach-Ausschusses 1950. Verlag C.F. Peters. Leipzig), p. 38-40. Szabolcsi: Bach, a verbunkos és a Rákóczi-nóta. In: Énekszó, 1950. (XVII. évf.), 6. sz. (május), p. 3-7. Lásd továbbá Szabolcsi Bence, Musica Mundana c. hangzó antológiáját (Hungaroton SLPX 11725-30, [1975]). Bartha Dénes: Bemerkungen zur Stilisierung der Volksmusik, besonders der Polonaisen, bei Bach. In: Bach-Probleme. (Festschrift zur deutschen Bach-Feier Leipzig, 1950. Herausgegeben von Prof. Dr. Hans-Heinz Draeger und Dr. Karl Laux in Auftrag des Deutschen Bach-Ausschusses 1950. Verlag C.F. Peters. Leipzig), p. 41-43.

ma iránt érdeklődő, s az utóbbi fél évszázad hazai szakirodalmát e célból áttanulmányozó kutatóról éppenséggel nem mondható el, hogy a bőség különlegesen nagymérvű zavarával kényszerül megküzdni.

A Bach-irodalomba „kantáta” gyűjtőnévvel bevonult, rendkívül változatos stílus- és formavilágú (s műfaji tekintetben Bach által is többféle felirattal ellátott) kompozíciók valóban feltűnően nagy számban tartalmaznak kelet-közép-európai jellegű – olykor *eredeti* – stíluselemeket; anélkül természetesen, hogy a zeneszerzőtől származó, bárminemű erre vonatkozó utalással találkozhatnánk³². A világi művek közül legfontosabb e tekintetben a Parasztkantáta; dallamvilága már a Bach-kutatás XIX. századi nagyívű, „heroikus” korszakát vizsgálatokra ösztönözte³³, ám az így felmerülő kérdések, összességükben máig lezáratlannak tekinthetők³⁴. A szláv stíluselemek befolyása alól azonban az egyházi kantáták sem maradtak mentesek, s ami még meglepőbbnek tűnhet: ezekben a – zömmel Lipcséhez köthető – kompozíciókban, minden jel szerint a világiakénál is nagyobb arányban bukkanhatunk ilyen típusú fordulatokra. Arra is akad példa, hogy a paródiaeljárás folytán világi és egyházi darabban egyaránt helyet kap ugyanaz a polonaise karakterű tétel: ide tartozik az első lipcsei ciklus végén bemutatott BWV 184, amely a kötheni BWV 184a nyomán keletkezett.

Az egészében fennmaradt 184. kantáta 4. számú tenoráriájának nem csupán ritmikáját, de melodikáját is, jórészt a lengyel tánc karaktere határozza meg³⁵. Így mindjárt a ritornell hegedűszólamában; különösen annak nyitó- és záróütemeinél hangzanak olyan dallamfordulatok, amelyek kelet-közép-európai származásához nemigen férhet kétség, s a műzenei stilizálás aránylag kezdeti fokát képviselve, sok mindent őriznek még közvetlen frissességükből. Az ária, igen eredeti színvilága révén különleges többlettel gazdagítja ezt, az – egyébként másfajta táncfűpusokat is magába foglaló – üde, tavaszi hangokban pompázó; illatokkal, természetel, megújódással, egészséggel teljes pünkösdi kantátát.

A legelső lipcsei évfolyam nyitódarabjának (BWV 75) három áriája is a korban divatos táncok inspirációjáról árulkodik: egy-egy menuette (No.5.) illetve passepied (No.10.) jellegű tétel mellett, a 3. számú tenorária a polonaise-zel tart rokonságot³⁶. A tétel ritmikai folyamatát lényegében egyetlen kétütemnyi, markáns képlet uralja, amely melodikai összetevőivel együtt félreismerhetetlen polonaise-karakterisztikum. Az ének-szólamot indító – és az ária későbbi tematikájától független; szerkezetileg is elkülönülő – négy taktusnyi dallamív, felugrásba torkolló kezdőmotívumát gyakorlatilag mindennapos polonaise-sablonnak tekinthetjük, amely a 6. francia szvit Polonaise tételében (19. ütem)

³² Bizonyítottan J.S. Bach-tól eredő kompozíciók tétel- vagy tételszakasz-címeiben három ízben fordul elő a kelet-közép-európai vonatkozást sejtető „Polonaise” felirat: az I. brandenburgi verseny fináléjában, valamint a h-moll zenekari szvit és az E-dúr francia szvit egy-egy stilizált táncánál.

³³ Philipp Spitta nagy Bach-monográfiáján kívül lásd u.ő.: „Zu Sperontes’ Singende Muse an der Pleiße” című írását a Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft I. évfolyamában (1885).

³⁴ V.ö.: Neue Bach Ausgabe, I/XXXIX., Kritischer Bericht (Werner Neumann), p. 131.

³⁵ V.ö.: Doris Hecklinger: Tanzrhythmus als konstitutives Element in Bachs Vokalmusik. In: Bericht über der internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962. Bärenreiter, 1963., p. 167-170.

Az ének-szólam egyik jellegzetes fordulata, amely mindjárt annak 3-4. ütemeiben felbukkan, dúr alakjában a g-moll polonaise-ben (BWV Anh. 119) tér vissza. (A „kis” polonaise-ek szerzőségének kérdéseit, a jelen tanulmány keretei közt nem taglaljuk.)

³⁶ V.ö.: Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach kantátái. (Fordította: Rácz Judit. Zeneműkiadó Budapest, 1982.), p. 335.

tér vissza (1. a) és b) kottapélda). A fordulat megfelelőjével a Parasztkantátában is találkozhatunk (4.sz. ária, 25-26. ütem; 1. c) kottapélda).

1. kottapélda

(a) BWV 75, No.3.



(b) BWV 817



(c) BWV 212, No.4.



Egészében viszont – különösen az utóbbi tételekhez képest –, szinte szokatlan módon konvencionális hangzásideált képvisel a tenorária, melodikai és harmóniai szempontból egyaránt. Orgonapontos, dudajátékot idéző basszusvonala felett párhuzamosan haladó akkordjaival, zömmel homofon textúrájával népi hangzás emlékeket ébreszt – ámde erősen stilizált formában –: annak a stílusvilágnak részeként, melyet többek között az I. brandenburgi verseny Polonaise tételszakasza képvisel. Ez a – talán túlságosan – jól ismert formulákból álló gáláns dallamszöveg, mégis rendelkezik egyfajta különleges „varázserővel”: melegséget árasztó, s már-már „délszakian” bódító tónusa, elmosódott, lágy színei révén megfoghatatlanul misztikus hangot üt meg. Mindez kivételes harmóniát alkot a szöveg bensőséges érzelmi szférájával; annak túlfutott, gazdag képi világú, ám így is gyengéden naiv lírájától megérintve.

Hasonló, mesterkéletlen egyszerűséggel jelentkezik több helyütt ez a fajta népiesség-dudaszerű zsáner, a 188. kantáta 2. számú tenoráriájában. A tétel könnyed, derű-közeli atmoszféráját már a bevezető ritornell megteremti, amely motívika terén rokon vonásokat mutat a 6. francia szvit Polonaise-ével³⁷. Különösen érvényes ez olyan helyekre, mint a 3-4. ütemek: a két taktusnyi fordulat, csekély különbséggel a billentyűs polonaise második felében (19-20. ütem) hallható ismét (együttal a 75. kantáta No.3. tenoráriájának ének-szólamát indító dallamfű, továbbá a Parasztkantáta 4. számú szopránáriájában megfigyelt hasonló képlet [lásd: 1. kottapélda] változatára ismerhetünk benne, 2. kottapélda):

³⁷ V.ö.: Dürer: i.m., p. 513.

2. kottapélda
BWV 188, No.2.



A hirtelenjében izgatottá váló – mozgásformáival feszültséget létrehozó – közép-résztől eltekintve, ezt az áriát is kellemdús, kiegyensúlyozott légkör övezi; mintha az E-dúr francia szvit és a Parasztkantáta polonaise-einek néhány fordulatát hallanánk itt, csak valamivel „szelfdebb” öltözetben.

Emelkedett tónus; szinte ünnepi fény és ragyogás hatja át a 180. kantáta polonaise-t idéző³⁸ szopránáriáját. A sajátosan eredeti, táncos ritmika „szilárd és biztos talapzaton álló” harmóniamenetekkel valamint a melodika fennkölt világosságával párosul — ismét a szöveg tartalmának megfelelően. Az ária eltér annyiban az eddig vizsgált polonaise jellegű tételektől, hogy felütést tartalmaz. A polonaise csak ritkán felütéses; így például Sperontes Singende Muse-kiadványainak harmadik folytatásában (Leipzig, 1745) szereplő hat, „Polonoise” megjelölésű szám között mindössze egy ilyen akad — amely ebben a nemében, ráadásul magában áll a teljes sorozatot illetően is. Az ária nyitó frázisa (3. kottapélda):

3. kottapélda
BWV 180, No.5.



Alapvető egyezést mutat ezzel a belső tagolódással a 43. kantáta lendületes, élénken táncos ritmikájú alt-áriájának (No.9.) dallamvonala. Az énekszólam kezdete (4. kottapélda):

4. kottapélda
BWV 43, No.9.



Számos további alkalommal tűnnek fel polonaise-sajátságként ismert ritmusképletek az ária ezt követő részeiben, s talán nem tévedünk túlságosan nagyot, ha az effajta szín-pompás tételek magával ragadó táncos karaktere; melódia-, és főként ritmusvilága mö-

³⁸ V.ö.: Dürr: i.m., p. 497.

gött, rejtett polonaise-inspirációt gyanfunkt. Fokozottan érvényes mindez a 190. kantáta – megint csak felütések – 3. számú alt-áriájára, melynek ritmikája és dallamfordulatai még inkább kelet-európai emlékképeket ébresztenek. Polonaise-ritmuselemekkel, azonkívül sajátosan „forgó” melódia-alakzatokkal találkozhatunk több ízben – kiváltképp a zárlatoknál –, a 121. kantáta tenoráriájában (No.2.) csakúgy, mint a 86. kantáta 2. számot viselő alt-áriájának vokális részeinél. (Utóbbinak néhány meghatározó fordulata, érdemes párhuzamba állítani a 190. kantáta említett tételének analóg helyeivel.) A 121. kantáta tenoráriáját indító szinkópált leugrás, a 43. és 180. kantáták idézett, hasonló témára emlékeztet (5. kottapélda):

5. kottapélda
BWV 121, No.2.



A Parasztkantátában lépten-nyomon találkozhatunk a század zenei szókinscének alábbi rétegét kitevő, ún. Gassenhauerstil-hez (utcadalstílus) közel álló melódiavilággal – felbukkannak benne ugyanakkor konkrét német népdalidézetek is³⁹. A közkedvelt világi kantáta egyik legkézenfekvőbb példáját nyújtja annak a jelenségnek, melynek lényegét talán úgy írhatnánk le – Szabolcsi Bence megállapítását alapul véve –, hogy a bachi művészetet tápláló népi források között ott szerepelt Kelet-Európa zenéje is⁴⁰. Kétségtelen mindemellett, hogy ritmikai és dallami téren jóval szerényebb hely jut Bach alkotásaiban az effajta impulzusoknak, mint a lengyel és cseh-hanák elemeket műveiben nagy számban integráló, s ennek kapcsán önálló lengyel stílust megkülönböztető zeneszerző-kortárs Telemann-nál⁴¹. Az a spontán, (részint a szöveg nyers, szókimondó természetének; „sikamlós” helyeinek betudható) könnyed-komikus hangvétel, amellyel a Parasztkantátát jellemezhetjük, magában állónak tekinthető Bach életművében; s egyfelől az általános értelemben vett színpadiassághoz visz közel, másrészt a lehető legmesszebb távolít a szakralitás mindennemű hagyományos fogalmától. A Parasztkantáta, ebben az összefüggésben Bach talán legprofánabb alkotása; épp ezért – s a benne fellelhető gazdag stílusbőség ellenére – életműbeli helyét nem érdemes, nem is szabad túlbecsülnünk. Alkalmi, egyszeri „összeállításról” van szó; tréfás egyvelegről „Cantate burlesque” címmel, ahol a zeneszerző Bach, mondhatni szokatlan módon jár el: „vérbeli humoristaként” mutatkozik be. Mindezekről semmi sem árulkodhat jobban annál a ténynél, hogy a mű melódiakészletének jelentős hányadát kölcsönzött, idegen zenei anyag teszi ki. Az Ouverture valóság-

³⁹ Lásd mindezekről részletesebben Werner Neumann megjegyzéseit (NBA: I/XXXIX, Kritischer Bericht, p. 126-131.), továbbá Paul Netti: Volks- und volkstümliche Musik bei Bach című tanulmányát. In: Studien zur Musikwissenschaft. (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.) Fünfundzwanzigster Band. (Festschrift für Erich Schenk, 1962. Hermann Böhlau Nachf. Graz-Wien-Köln.), p. 391-396.

⁴⁰ Szabolcsi: Népi elemek Bach művészetében. In: Népzene és történelem (1954.), p. 152.

⁴¹ Mint ismeretes, Telemann éveket töltött el (mai) lengyel területeken, muzsikusi szolgálatban. A lengyel zene saját stílusára gyakorolt hatásáról ő maga is megemlékezik önéletrajzaiban (1718, 1729, 1740). A három frást magyar nyelven közreadta: Székely András (Helikon Könyvkiadó, 1995.).

nüleg teljes egészében ilyen: idézetek és mindenfelé hallható zenei közhelyek tarka egyvelege; „Zitatenpotpourri” Werner Neumann kifejezésével⁴² — melynek szinte véletlenszerű kuszaságban egymásra halmozott melódiaforgács-erdeje, gyaníthatóan nem csengett ismeretlenül a korabeli hallgató fülében. Így inkább egyfajta — alkotói céltudatosságot tükröző — „zenei *kompiláció*ról”, semmint megmunkált, megformált, megszerkesztett *kompozíció*ról beszélhetünk a bevezető tétel kapcsán. (Legalábbis a bachi alkotásmódra általában érvényes szigorú művészi kritériumok értelmében, utóbbinak semmiképp sem tekinthetjük.) Mozaikszerű hétrészes felépítésével; furcsa, megmosolyogtató, olykor minden átmenet nélkülöző hirtelen váltásaival a részek egymásutánjában, vidéki muzsikusbanda játékmódját és repertoárját állítja pellengérré, teszi köznévetség tárgyává — hasonlóan W.A. Mozart és Beethoven majdani, jól ismert falusi tréfáihoz. A paraszti miliő megidézéséhez, szinte elmaradhatatlanul kapcsolódik a komikum mozzanata a kor művészetében, s a rusztikus-népi életkép egyúttal kiapadhatatlan forrását jelenti a zenei humornak is.

A Bach-életmű egészét tekintve, mindenképp különlegesnek mondható kantáta-atmoszféra megszületéséhez falusias, népi ízű melódiák szolgáltatják a zenei alapanyagot, köztük lengyel — legalábbis szláv — eredetű dallamok. Csakúgy, mint Telemann-művek esetén, Bach motívikájában sem lehet ennek a melódiakészletnek nemzeti hovartartozását, minden alkalommal, teljes bizonyossággal behatárolni. Az a kérdésfeltevés, amit Bartha Dénes dolgozatában olvashatunk⁴³, lényegét tekintve ma is megismételhető: vajon a „polonaise” megjelölés milyen mértékig fogható fel gyűjtőnévként; s mi az, ami az ilyen darabokban — és rokonaikban — specifikusan lengyel, esetleg cseh vagy más módon kelet-európai? Igen sok, szláv hatást eláruló Telemann-tételhez hasonlóan, lengyel és csehszlovák eredet rendszerint ugyanúgy szóba jöhet az effajta bachi stíluslemek vizsgálatakor is⁴⁴. Azt, hogy a földrajzilag egymáshoz közel fekvő, kétféle szláv terület barokk kori zenéje mennyire sok szállal kötődött egymáshoz, a fennmaradt hatalmas kremsieri (ma: Kroměříž, Csehország) középbárok repertoár mutatja meg. Ennélfogva arról, hogy a Parasztkantáta kelet-európai motívikája ténylegesen lengyel eredetű-e (ami pusztán logikai szempontból azért eléggé valószínű), további beható kutatások dönthetnek majd.

Mindenesetre az a tény, hogy a Parasztkantátában fellelhető stílusjegyek: a sokszínű és nemzetközi; országhatároktól független melódiavilág így együtt, vegyesen alkotja a zenei trivialitás rétegét és vált ki ezáltal — a szerzői szándéknak megfelelően — humoros képzettársításokat, szláv dallamok elterjedtségének bizonyítékul szolgálhat az idő tájt, keleti német területeken. Mint ismeretes, 1697-től 1763-ig perszónálunió kötötte össze a Lengyel Királyságot Szászországgal, s a földrajzi szomszédság — függetlenül a közös uralkodó tényétől — már évszázadok óta hagyományosan jó, gyümölcsöző gazdasági és kulturális kapcsolatokat eredményezett. Arról, hogy polonaise ritmusú táncdalokat az alsó- és felső-lausitzi német lakosság is énekelt, Sperontes Singende Muse-ja tanúsko-

⁴² NBA, I/XXXIX., Kritischer Bericht, p. 131.

⁴³ Bartha: i.m., p. 42.

⁴⁴ V.ö.: Bartha: i.m., p. 43.

dik⁴⁵. Népdalkiadványok árulják el, hogy a szláv nyelvű, lausitzi szorb népesség táncdallamai között úgyszintén nagy bőségben lelhetőek fel polonaise-elemek⁴⁶.

Mivel egyfelől a Parasztkantáta „népi atmoszférájának” megteremtésében kiemelt szerep jut a szláv-lengyel fordulatoknak, másrészt Bach elsődleges szándéka nyilvánvalóan nem kifejezetten kelet-európai, hanem sokkal inkább egy általánosan paraszti miliő zenei érzékeltetése volt: számára ez a fajta szláv stílusvilág, talán *magát a népiséget* jelentette — vonja le Bartha Dénes joggal a következtetést⁴⁷. Ám ne feledjük azt sem, hogy az olyan Gassenhauer-melodikájú, kifejezetten németes karakterű számok, mint a No.2. Duetto, vagy éppen a zárókórus, pontosan ugyanezt a funkciót töltik be a darab egészében. A Parasztkantáta lengyel-szláv fordulatai azonban korántsem olyannyira élénken frissek és üdék, mint megfelelőik például az efféle impulzusokat huzamosabb, közvetlen élmény nyomán stílusába olvasztó Telemann műveiben — és nemigen tűnhetek különösképpen „egzotikusnak” a korabeli német fül számára. Mindjárt a művet megnyitó Ouverture, amelyben polkaszerű szakaszok és ländleritmusok váltakoznak egyebek között⁴⁸, a polonaise jellemző ritmusképletét is exponálja (6. *kottapél*da).

Az effajta környezetben megszólaló, hirtelen unisonóvá szűkülő díszítetlen szövet példái — épp „meghökkentő” nyerseségüknél fogva a textúra adott pillanatában —, gyakran járnak humoros összehatással a barokk zenében; komikus-népi atmoszférához kapcsolódva pedig nemritkán tartanak rokonságot kelet-közép-európai dallamokkal. Ide sorolható az osztrák születésű középbarkok komponista, Johann Heinrich Schmelzer (1620/23k.-1680) Pohnische Sackpfeiffen (Lengyel dudások) címet viselő triószonátája (1665 k.)⁴⁹. Ha épp ennek a műnek az ún. „mazurka” szakaszát vetjük egybe a Bach-ouverture „polonaise unisonójával”, az összehasonlítás arról győzhet meg bennünket, hogy utóbbi nem csupán ritmikájában, de melódiavonalát tekintve is rendelkezhetett bizonyos kelet-közép-európai dallami előképekkel⁵⁰ (7. *kottapél*da).

⁴⁵ Erre az összefüggésre Paul Nettl mutatott rá idézett tanulmányában (p. 395.). Az 1736. évi, első Singende Muse-kötet 1741-es bővített kiadásában kapott helyet a sziléziai-lausitzi szöveggel ellátott darab (No.66.).

⁴⁶ Nettl: i.m., p. 394-395., lásd még a Volkslieder der Sorben in der Ober- und Nieder-Lausitz című gyűjteményt: Herausgegeben von Leopold Haupt und Johann Ernst Schmalzer. (Akademie-Verlag Berlin, 1953.).

⁴⁷ Bartha: i.m., p. 41-42.

⁴⁸ Nettl: i.m., p. 395-396.

⁴⁹ Közreadja: Lavignac et La Laurencie: Encyclopédie de la Musique 1^{re} partie, 2 [1. kötet, 2. rész], p. 992-998.

⁵⁰ A más-más hangnemeség (dúr ill. moll jelleg) ellenére. A redukált dallammenetek összevetése, valamint a tagolásmód — amely itt is, ott is különleges dallami tömörséggel párosul —, engedhet meg végző soron ilyen következtetést. Vagy lehetséges, hogy épp ebben a különbségben rejlene egyúttal a magyarázat? Elképzelhető, hogy Bach egész egyszerűen moll alakúvá transzformált (és lelassított?) egy eredetileg dúr hangnemű — a Schmelzer-példához közel álló —, vidám lengyel melódiát? Épp ez képezne a komikum lényegét, egy (a későbbi időkből meglehetősen jól ismert) „torzító” zenei eljárás eredményeként? Azt, hogy ténylegesen valamilyen fokú — kifejezetten humoros célzatú — torzításról van szó az unisono Adagio esetén, annak második fele — benne a „savanyú” tritonus ugrással — egyértelműen igazolni látszik. És mindez a tétel szerkezeti csúcspontján! Dramaturgiai oldalról mindenképp „groteszk” csúcspont tehát (: Cantate burlesque [!]); ám az egész így sem több ártatlan tréfánál.

6. kottapélda
 BWV 212, Ouverture
 Adagio



7. kottapélda
 J.H. Schmelzer: Pohlnische Sackpfeiffen



Négy ária tanúskodik a Parasztkantátában szembetűnő szláv-lengyel hatásról. a No.4. és 6., vegyesen tartalmaz polonaise- és mazurka-típusú ritmikai elemeket, a 10. számúban több helyütt bukkannak elő mazurkaszerű frázisok, végül a komikusan méltóságteljes No.12. („Fünfzig Taler bares Geld ...”), egy hamisítatlan mazurka lendületével és energiáival szólal meg. Kétségteljesen ez utóbbi ária üti meg, a Parasztkantátában megfigyelhető legnyersebb – azaz legkevésbé stilizált – népi hangot⁵¹. Már Ph. Spitta bemutatótt egy olyan, a Singende Muse utolsó kötetében szereplő dallamot, melynek incipitje a No.12. basszusária kezdőtémájának variánsa⁵². Annak az ismétlődő együtemnyi, nyolcadritmusú „forgó” motívumnak, amelyet a „Fünfzig Taler ...” második felében többször hallhatunk (például: 15-16. ütemek), dūr és moll megfelelőit egyaránt megtaláljuk a lausitzi szorb lakosság táncdalai között⁵³. Végeredményben megállapíthatjuk, hogy a zenei humor minduntalan ott van a Parasztkantáta számaiban és a darab úgymond „népiségével” karöltve jelentkezik — ez alól nem kivétel a szláv eredetű dallamvilág sem. Mindez bizonyos mértékig a quodlibet-éneklés tréfás-intim családi hagyományaiban gyökerezhet, másfelől Bach, parasztzénéről alkotott fogalmaihoz vihet bennünket közelebb valamelyest.

⁵¹ V.ö.: Paul Nettl: i.m., p. 394. A fentiekkel összefüggésben, a kísérfőfigurák láthatóan „primitív” jellegére is felhívja a figyelmet Nettl (u.o.).

⁵² Sperontes: Singende Muse ..., Dritte Fortsetzung (1745), No.25.: Pol[onoise]. Hivatkozással idézi Werner Neumann az NBA I/XXXIX kommentárkötetében: p. 131. Figyelemreméltó még az alábbi motívikus analógia is a két szám között: Sperontes (1745, No.25): a második formarész kezdete és Bach (BWV 212, No.12.): 9-10. ütem.

⁵³ Haupt - Schmalzer közz.: i.m., Zweiter Theil: CXXV. (idézi Nettl: i.m. p. 395.); valamint Erster Theil: CLXXVI.

Az előadókról

Avasi Béla

zeneszerző, népzenetudós, a zenetudományok kandidátusa, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének ny. főiskolai tanára.

Csanádi László

orgonaművész, zeneelmélet-tanár, az SZTE Konzervatóriumának főiskolai docense, a JGYTFK Ének-zene Tanszékének oktatója.

Dr.Dombi Józsefné

a neveléstudományok kandidátusa, az SZTE JGYTFK Ének- zene Tanszékének főiskolai tanára.

Fáyné Dr. Dombi Alice

a neveléstudományok kandidátusa, az SZTE JGYTFK Neveléstudományi Tanszékének főiskolai tanára.

Frank Oszkár

zeneszerző, zeneelmélet-tanár, számos könyv szerzője, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének ny. főiskolai tanára.

Dr. Gyémánt Csilla

színháztörténész, az SZTE JGYTFK Irodalom Tanszékének főiskolai docense.

Hann Ferenc

Munkácsy-díjas művészettörténész, a Művészeti Akadémia tagja, az SZTE JGYTFK Rajz Tanszékének főiskolai tanára.

Jancsovics Antal

Liszt-díjas karmester, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének címzetes főiskolai tanára.

Kovács Gábor

karnagy, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai adjunktusa, a tanszék Vegyeskarának vezetője, a Nemzetközi Régizene Társaság, a European Association of Dance Historians és az angliai National Early Music Association tagja.

Kamp Salamon

Bartók-Pásztory díjas karnagy, a magyar Bach Társaság elnökségi tagja, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Tanszékének oktatója, a Lutheránia Énekkar karnagya, a Budapesti Bach Hét művészeti vezetője, a magyarországi Evangélikus Egyház főzeneigazgatója.

Maczelka Noémi

zongoraművész, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének tanszékvezető főiskolai docense.

Meszlényi László

az SZTE Konzervatóriumának főiskolai docense, a Musica Parlante Zenekar vezetője.

Ordasi Péter

karnagy, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai docense, a tanszék Kardos Pál Női Karának vezetője.

Dr. Pukánszky Béla

a neveléstudományok kandidátusa, az SZTE Neveléstudományi Tanszékének tanszékvezető egyetemi docense, gondnokatanár.

Rákai Zsuzsanna

a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem PhD hallgatója, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének oktatója.

Réz Lóránt

orgonaművész, az Esterházy Károly Főiskola Ének-zene Tanszékének főiskolai tanársegédje.

Szabadyné Dr. Békési Magdolna

a neveléstudomány kandidátusa, magánénekes, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai tanára.

Dr.Szabó Tibor

kandidátus, az SZTE JGYTFK Olasz nyelvi Tanszékének főiskolai tanára.

Sziklavári Károly

az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai tanársegédje.



Tartalom

Tisztelt Olvasó!	3
Bevezetés	5
Az évfordulós megemlékezés programja	6
<i>Kamp Salamon:</i> Johann Sebastian Bach és a kereszt teológiája	11
<i>Jancsovics Antal:</i> Korálfeldolgozások J. S. Bach műveiben	21
<i>Frank Oszkár:</i> A Bach-prelúdiumok formálásmódja	27
<i>Dombi Józsefné:</i> A Bach reneszánsz kezdete	29
<i>Meszlényi László:</i> A barokk zene historikus előadása	34
<i>Maczelka Noémi:</i> Bach kétszólamú invenciói a zongoratanár szemével	37
<i>Réz Lóránt:</i> J. S. Bach: G-moll fantázia BWV: 542 harmóniavilága	40
<i>Szabó Tibor:</i> A barokk kultúrfilozófiája	42
<i>Fáyné dr. Dombi Alice:</i> Comenius és a sárospataki könyvkiadás	47
<i>Pukánszky Béla:</i> Gyermekfelfogás a barokk korban	52
<i>Gyémánt Csilla:</i> Barokk életérzés, barokk dráma- és színházművészet	66
<i>Rákai Zsuzsanna:</i> Szélgjegyzetek J. S. Bach és a manière française kapcsolatához	74
<i>Sziklavári Károly:</i> Kelet-Közép-Európa dallamvilágának nyomai Johann Sebastian Bach-kantátákban	84
Az előadókról	92



A 176760